في سيكولوجية الأمثال العربية
٥

جورج صدقني

١٤/٥ ـ إن الكلمات : بَلّغ ، ابلّغ ، مبالّغ ، بالغ ، مبلغ ، بليغ ، بلاغ ، إبلاغ ، تبليغ ، مبالغة ، بلوغ ، بلاغة ، بلّغ كلها من اسرة واحدة . وإذا كانت البلاغة والمبالغة لدى العرب من اسرة واحدة (انظر الفقرة ٥/١١)(١) ، فان هذا يعني ان بينهما صلة مشتركة في المعنى ، هذه الصلة هي البلوغ ، اي الوصول او الإدراك . جاء في القاموس المحيط للفيروزابادي : بلغ المكان بلوغا وصـل اليـه . وجـاء ايضا ان البليـغ الفصيح « يبلغ » بعبارته كنه ضميره . وجـاء ايضا ان الإبلاغ والتبليغ هما الايصال في الحديث . فالبلاغة عنـد العرب هي « بلوغ » القصد من الكلام . والمبالغة ، على وزن مفاعلة ، هي الغلو او المغالاة ، وهي من بالّغ . وبالّغ في الامر لم يقصر فيه ، بل غالى فيه ، وبذل قصارى جهده لإبلاغه كل مبلغ . بعد هذا كله كان من الطبيعي ان تكون المبالغة سبيل البلاغة عند العرب ، فقلما تجد قولا بليغا عند العرب ليس فيه قدر من المبالغة . لان المبالغة في التعبير قصدها ، في الاصل ، بلوغ القصد ، مثل البلاغة على حد سواء .

---

(١) انظر مقالتنا في العدد / ٢١٠ / آب (أغسطس) ١٩٧٩ من مجلة المعرفة ، وما قبلها من مقالات في الأعداد السابقة .

٥/١٤/١ـ لقد بين تحليلنا للأمثال العربية حتى الآن أن المنطق الكامن فيها قائم على اساس المقابلة بين الواقع والمثل الأعلى : وهذه المقابلة (أو المفاضلة) درجات متفاوتة . ففي إحداها « يبلغ » الواقع المثل الأعلى ويكتفي ببلوغه (كالقابض على الماء ــ مثل النعامة ، لا طير ولا جمل ــ كما خلت قدر بني سدوس) . وفي درجة اخرى يتجاوز الواقع المثل الأعلى (هنا تستخدم صيغة افعل التفضيل : ابعد من النجم) . وفي درجة اخرى يوشك الواقع ان يبلغ المثل الأعلى (كأن على رؤوسهم الطير ــ كاد العروس يكون ملكا) . وإذا كانت القضيــة قضية « بلوغ » المثل الأعلى ، او « بلوغــه » ثم تجاوزه ، كان من الطبيعي ان تكون المبالغة سمة واضحة من سمات المثل العربي . إن استخــدام صيغة « افعــل التفضيل » وحده شاهد على ذلك (أبعد من النجم) . وقولنا إن المبالغــة سمة واضحة من سمات المثل العربي يعدل قولنا إن البلاغة سمة واضحة من سمات المثل العربي. إن كل ما اوردناه من امثال عربية في مقالاتنا يتصف ببلاغة القول ، والحق ان القول البليغ وحده استحق لدى العرب ان يرقى الى مرتبة المثل ، وبتعبير آخر الى مرتبة المثل الأعلى . ويتضح من هذا كله ان المنطق الباطن في استخدام افعل التفضيل ــ وبالتالي اسلوب المقابلة والمفاضلة بوجه عام ــ في الأمثال العربية ، هو نفسه المنطق الباطن في جعلها البلاغة والمبالغة ركنا اساسيا من اركانهــا (انظر الفقرة ٥/١٣) .

٥/١٤/٢ـ كانت العرب ترى ان « البلاغة الإيجاز » ، لذا جاءت الأمثال العربية القديمة بالغة من الإيجاز كل مبلغ . وبلغ الإيجاز في عدد كبير منها حدا جعل المثل الواحد يكاد نصه لا يتجاوز كلمتين اثنتين . وها نحن نورد في ما يلي عــددا من هذه الأمثال البالغة الإيجاز ، مبتعدين قدر الإمكان عما اصبح نصه يحتاج الى شرح طويل :

اكلا وذمتاً . ثاقب الزنـد . إشتدي زيم . المعاذر مكاذب (جمع المعذرة وجمع الكذب) . السرّ امانـة . طال طوّله . يســار الكواعب . ملكتَ فاسجح . غيض مـن فيض . القيد والرَّتعة . ونى طرفاه . كُفيتَ الدعوة . لقيتـه صفاحاً (أ ي مواجهة) . لقيته صقاباً (أي متقاربين) . ما عدا مما بدا ؟ ناجزاً بناجز . اهتبل هبلك (أي انصرف الى شأنك ودعني) . يا متنوّراه (يضرب لمن لا يستحي). بنت برح (هـي شدة الاذى والشر) . حديث خرافة . خفت ـ او شالت ـ نعامتهم (اي ارتحلوا وتفرقوا) . الرشف انقع . الرغب شؤم (الرغب هو الشره) . سر عنك (بمعنى دع عنك او دعني) . اصمى رَميته (اي اصابها في مقتل). ضعيف العصا (يضرب للراعي الشفيق. ، ويضرب في ضده مثل آخر هو : صلب العصا) . اطلب تظفر . العِدّة عطيّة (اي الوعد هبة) . ركب رَدعه (يقال للقتيل اذا خرّ لوجهه على دمه) . استقدمت رحالتك (الرحالة سرج ، ويضرب للرجل اذا عاجل صاحبه بالشر) . الليل اعور . مُصَّي مَصيصاً (اي على مهلك) . مرجى مراح . هو إمّعة . يضربني ويصأى . بقي اشـدّه . سنجرّبك إذن . تلمس اعشاشك (اي ابحث عن العلة في نفسك) . سوّاء لوّاء ، أو سواه لواه (يضرب للنساء). شنبر فتشنبر (أي اكرم فاستحمق) . صنغراهن شرّاهن ، أو صغراها شراها ، او صغراها مرّاها . اطرقي وميشي (يضرب لمن يزاول ما لم يهيأ له) . عبيد العصا (يضرب للقوم اذا ذلوا). عليك نفسك . اقصته شَعوب (شعوب هي المنية ، ومعناه دنت منه المنية ثم نجا) . اكدت اظفارك (يضرب للرجل تقهره العقبات) . مواعيد عرقوب . هذراً هذريان (هذريان هو المهذار). يشجني ويبكي . تربت يداك . الخيل ميامين . استكت مسامعه . شرّاب بانقع (اي يعاود الامر مرة بعد مرة ، يضرب للحذر).

ضح رويدا (اي لا تعجل في الذبح) . نسيج وحده . اعلة وبخلا ؟ اعشبت فانزل (اي نلت حاجتك فاقنع) . افرخ روعه . القى عصاه . فك وفرج (اي استرخى فكه واتسع، يضرب لمن طعن في السن) . التقى الثريان (يضرب في سرعة الاتفاق) . أمرعت فانزل (مثل اعشبت فانزل) . نزق الحقاق (يضرب للطيش والخفة) . باللأفيكة (وهي الإفك) . بالبهيتة (وهي البهتان) . بالعضيهة (مثلهما في المعنى) . إنه لالمعي . الحرب غشوم . ذقه تغتبط . ارتجنت الزبدة (اي اختلطت باللبن ، يضرب للأمر المشكل). شاكه ابا يسار (اي شابه) . صمي صمام (يقال للداهية والحرب) . ضرم شذاه (يضرب للجائع اذا اشتد جوعه). ضنبوا لصبيكم (يضرب في تربية المودة) . اعرضت القرفة (القرفة هي التهمة) . غيبه غيابه (اي دفن في قبره) . اخطأ نواه (يضرب لمن رجع خائبا) . اكبرا وإمعارا ؟ مرعى ولا اكولة (الاكولة هي الشاة) . الناس بماسة (يضرب في طلب الرفق بالناس وعدم تنفيرهم) . يشتهي ويجيع . تحللت عقده . تشتبي وتشتكي . دب قمله . التقي ملجم . زيل زواله (يضرب لمن اصابه أمر فاقلقه) . زيادة الكرش (يضرب لمن لا نفع فيه) . سوري سوار (مثل صمي صمام) . صدقته الكذوب (الكذوب هي النفس) . طيور فيوء (يضرب للسريع الغضب السريع الرجوع عن غضبه) . افواهها مجاسها (اي ان الاكل يغني عن الجس لمعرفة السمن) . اقر صامت (اي أن الصمت إقرار) . لج فحج (اي غلبت حجته باللجاجة) . من عز بز . ثكلته امه . تشددي تنفرجي . درّي دبّس (يضرب لمن يكثر الكلام) . ركب راسه . سقط في يده . الشجاع موقى . العجز ريبة . اقتلوني ومالكا . لتحلبنها مصرا (اي باطراف الاصابع ، يضرب لعجز من يتوعدك) . الموت الاحمر .

تعست العجلة . اقصد بذرعك (الذرع والذراع واحد ، يضرب لمن يتوعد) . كلاهما — او كليهما — وتمراً . المرء باصغريه . جزاء سنمار . سبّح يفتروا (اي اكثر من التسبيح يثقوا بك فتخونهم ، يضرب لمن نافق) . العود احمد . قلّ خيسه (الخيس هو اللبن) . لقيته نِقاباً (اي فجاة) . لقيته كفاحاً (اي مواجهة) . الناس اخياف (اي مختلفون) . انه لنقاب (اي عالم ببواطن الامور) . انه لعِضّ (اي داهية) . رماه بسكاته (اي بما اسكته) . زَند متين . زوائد الاديم (هي الاكارع التي تطرح) . سبّح ليسرق . سفيه مأمور . سبّني واصدق . سمعاً لا بلغاً (وهو دعاء للخبر الا يصدق او يتم) . شرق بالريق . شجر يرف (اي ورف ظله ، يضرب للرجل حسن منظره ، وساء مخبره) . الشماتة لؤم . الشرّ كشكله . شجي بريقه . صحيفة المتلمس . صُرّي واجلبي . اصبح ليل . طار طائره . طاطىء بحرك (اي على رسلك ، ولا تعجل) . عيثي جعار . عتابٌ وضنّ . اغيرةً جبناً ؟ فيحي فياح . اقلب قلاب . اقصدي تصيدي . اكرمت فارتبط (اكرمت بمعنى وجدته كريماً) . الكلابَ على البقر (يضرب للتحريش من غير مبالاة) . كسفاً وامساكاً . لله درّه . لليدين وللفم (يضرب للشماتة) . المدحُ الذبحُ (اي من اغتر بالمدح فكانه ذبح) الملك عقيم . النفس عَروف (اي صَبور) . تشبطته شَعوب (اي اقتلعته المنية) . اودى دَرِم . اودى عتيب . هلمّ جرّاً . يشجّ ويأسو . يرعد ويبرق . يقلّب كفيه . يا امه اثكليه . اخذه برُمّته . برح الخفاء . بالرفاء والبنين . التمر بالسّويق . ثلّ عرشه . جاورنا واخبرْنا . الحرب سجال . خالف تذكر . دونه النجم . دونه العيّوق (نجم بعيد) . الذئب للضبع . ريحهما جَنوب (يضرب

للمتصافيين) . رماه فاشواه (اي فلم يصب منه مقتلا) . القمه حجراً . ركب المغمّضة (يضرب لمن ركب الامر على غير بيان) . زينب ستّرة (اي ليست المعنية او المقصودة وانما غيرها) . زدهم أعنزاً (اصله ان احدهم اشترى لاخيه بقرة بأربعة اعنز ، فلما صارت البقرة اليه اعجبته ، فالتفت الى اخيه وقال : زدهم اعنزاً . فذهبت مثلا ، يضرب للاحمق) . سمِن فأرِن (أرِن فهو ارِن" ، اي نشط فهو نشيط ، يضرب لمن تعدى حدّه) . خلت وطابه (او صفرت، والوطاب سقاء اللبن ، والمثل يضرب كناية عن الهلاك) . العجز وطيء (اي سهل المنال ، يضرب لمن ترك حقه مخافة الخصومة) . يا جهيزة (اسم امراة سيئة الخلق ، ضرب بها هذا المثل) . ثار ثائره . جَمالك (اي لا تفعل ما يشينك). احسن" فتذق (يضرب في الشماتة) . الحق ابلج . احمقُ بلغ" (اي يبلغ ما يريد مع حمقه) . احشك وتروثني (اي احسن اليك وتروث علي) . الحسن احمر (اي شديد ، ومعناه من طلب الجمال احتمل المشقة) . حانية مختضبة (قيل بشأن امراة مات زوجها ، وزعمت انها لن تتزوج لتحنو على ولدها ، غير أنها كانت تخضب يديها . يضرب للتناقض بين القول والفعل ، او لمن يريب امره) . جرع" واوشال (الوشل الماء القليل ، يضرب للتبذير والاسراف) . جاء بالترّه (هو واحد الترّهات) . جرّبي تقليه (اي تظهر لك مساوئه) . اترب فتندح (اي صار ماله كالتراب فجاد ووسع) . تركته يتقمّع (اي يذب" الذباب ، كناية عن الفراغ) . تطعّم تطعم . تلبّدي تصيدي . تحقره وينتأ (يضرب لمن يحتقر امراً وهو يعظم) . تنزو وتلين . بدت جنادعه (يضرب لما يبدو من اوائل الشر) . بيضة الديك . بدّل" اعور (يضرب لكل بدل لم ينل الرضى) . جاش مرجله . الحريص محروم . الحرب مأيّمة . خرقاء عيّابة .

نزع يده . ثالثة الاثافي . اين المفر ؟ رجعت ادراجي . انجلى الغبار . سحابة صيف . استنوق الجمل . القى عصاه . قصيرة عن طويلة (يضرب لاختصار الكلام) . هاجت زبراء (زبراء خادم سليطة كانت للاحنف بن قيس). ازرق العين (كناية عن البغض) . اسود الكبد (كناية عن العداوة) . هنيئاً مريئاً . الهوى الهوان .

ولنا الى موضوع « الايجاز » في الامثال العربية عودة .

٣/١٤/٥ــ هذا نمط من انماط البلاغة التي لجأت اليها الامثال العربية، وهو القائم على الايجاز والامثال التي اخترناها في الفقرة السابقة ليست الامثال الوحيدة التي تعتمد على الايجاز ، فغيرها كثير . انما اخترناها لان الايجاز فيها بلغ منتهاه . والايجاز ليس النمط الوحيد للبلاغة في الامثال العربية ، بل لها انماط متعددة . منها القائم على « المقابلة » او «التناقض» ، وقد اوردنا امثلة على هذا النمط في الفقرة (١٣/٥). ومنها النمط القائم على « التشبيه » ، وقد اوردنا امثلة عليه في الفقرة (١١/٥) . وهناك نمط قائم على « المبالغة » . والمبالغة في هذا النمط تأخذ شكل نفي امر من الامور نفياً مطلقاً ، فتبلغ بهذا الامر حد المحال . من هذه الامثال : لا آتيك حتى يؤوب القارظان (القرظ ورق نبات يدبغ به ، منابته في اليمن ، والقارظان شخصان خرجا في طلب القرظ ، وغابا فلم يرجعا . ومعناه لا آتيك ابداً) . لا آتيك حتى يؤوب المنخل (كانت غيبته كغيبة القارظين) . لا آتيك حتى يؤوب المثلم (شخص قتلته الخوارج وغيبته). لا آتيك حتى يؤوب هبيرة بن سعد (وهو رجل فقد) . لا افعل كذا ما ابسّ عبد بناقته (الإبساس صوت تسكن به الناقة عند حلبها) . لا آتيك ما حملت عيني الماء . لا آتيك ما حنت النيب . لا آتيك ما اطت الإبل . لا افعل كذا حتى يلج الجمل في سم الخياط . لا افعل كذا ما ارزمت

ام حائل . لا افعل ذلك ما جبح ابن اتان . لا افعل ذلك ما لالات الفور ــ او العفر ــ بأذنابها (الفور او العفر هي الظباء) . لا افعله سن الحِسل . لا يكون كذا حتى يحن الضب في اثر الإبل الصادرة . لا افعله ما حي حي او مات ميت . لا افعل كذا ما ان السماء سماء . لا افعله ما ان في السماء نجماً . لا آتيك السمر والقمر (اي ما كان السمر والقمر) . لا افعله ما جمر ابن جمير . لا افعله ما سمر ابن سمير . لا افعل كذا سجيس الأوجس . لا آتيك سجيس عجيس . لا افعله دهر الدهارير . لا افعله دهر الداهرين . لا افعله ابد الآبدين . لا افعله عوض العائضين . لا افعل كذا ما بل البحر صوفة ، وما ان في الفرات قطرة . لا افعل كذا ما اختلفت الدِرة والجِرة . لا آتيك ما دام السعدان مستلقياً . لا افعله حتى ترجع ضالة غطفان . لا افعل كذ ما غبا غبيس . برئت منه مطر السماء . حتى يرجع الدرّ في الضرع . حتى يرجع السهم على فوقه (اي من حيث اتى) . حتى يؤلف بين الضب والنون . حتى يجيء نشيط من مرو (نشيط اسم غلام لزياد ابن ابي سفيان) .

لم نعمد الى الشرح كثيرا في هذه الامثال ، لان المعنى فيها واحد ، وهو « لا افعل كذا ابدا » ، ويسمى هذا المعنى « التأبيد » .

٤/١٤/٥ــ غير ان البلاغة في الامثال العربية لا تقتصر على هذه الانماط ، ولا يمكن حصرها في انماط محدودة . بل ان البلاغة سمة عامة من سمات هذه الامثال ، حتى انه ليمكننا القول ان جميع الامثال العربية التي اوردناها (في هذه المقالة وفي المقالات السابقة) تتسم بالبلاغة . وها نحن نورد في ما يلي عددا من الامثال العربية ، التي تأبى البلاغة فيها كل تصنيف ، اللهم الا ان تكون من « السهل الممتنع » . يكفي

ان نقول بشأنها انها تكاد لا تحتاج الى اي شرح ، رغم مرور السنين ، فمعناها واضح جليّ تدركه افهام المعاصرين دون عناء ولا مشقة . من هذه الامثال :

ان في الشر خياراً . ان لله جنوداً منها العسل . ان الجواد قد يعثر . ان الشفيق بسوء ظنٍ مولع (تكاد الام لا تظن بغير وقوع الحوادث لاولادها) . ان وراء الأكمة ماوراءها . ان الكذوب قد يصدق . ان الذليل الذي ليست له عضد . ان كنت بي تشدّ أزرك ، فارخِه . الى أمّه يلهف اللهفان . اكل الدهر عليه وشرب . يعلم من اين تؤكل الكتف . اليك يساق الحديث . إياك اعني واسمعي ياجارة . انك لا تجني من الشوك العنب . اذا حزّ اخوك فكلْ . إبلي لم ابع ولم اهب . أين يضع المخنوق يده ؟ آفة المروءة خلف الموعد . اذا رآني رأى السكين في الماء . ان أخاك من آساك . اين بيتك فتزاري ؟ بأبي وجوهُ اليتامى . بلغ السيل الزبى . بالساعدين تبطش الكفان . بلغ السكين العظم . بعد الهياط والمياط . بمثلي ينكأ القرح . بكل عشب آثار رعي . بعض القتل إحياء للجميع . القتل أنفى للقتل . بالارض ولدتك امّك (يضرب للزجر عن الخيلاء) . البغي آخر مدّة القوم . ترك الظبي ظلّه (أي موضع ظلّه ، يضرب في الهجر والنفور) . تمام الربيع الصيف . تعجيل العقاب سَفَه . تضرب في حديد بارد . تطلب اثراً بعد عين . اتخذ الليل جملا . اتخذوه حمار الحاجات . تهوي الدواهي حوله ويسلم . تقطّع أعناقَ الرجال المطامع . تحت جلد الضأن قلب الأذؤب . الثكلى تحب الثكلى . جعلته نُصبَ عيني . جاء يجرّ رجليه . الجمل من جوفه يجترّ . جاء وفي راسه خطة . حسبك من شرّ سماعه . حسنٌ في كل عينٍ ما تودّ . أحاديث الصمّ إذا سكروا . حال الأجل دون الامل . الحذَر قبل إرسال السهم . ثنى على الأمر رِجلا (اي وثق

بأنه ظافر في الأمر) . حتام تكرع ولا تنقع ؟ الحليم مطية الجهول . الحصاة من الجبل . خلا لك الجو فبيضي واصفري . الخمر تعطي من البخيل . دونه بيض الانوق . دمعة من عوراء غنيمة باردة . ذهب أمس بما فيه . الذئب خالياً اسد . ذهب أدراج الرياح . ذهبوا تحت كل كوكب . رددت يديه في فيه . رب أخٍ لك لم تلده امك . راى الكوكب ظهراً . رضيت من الغنيمة بالإياب . استراح من لا عقل له . ركب جناحي نعامة . الرفيق قبل الطريق . الراوية احد الشاتمين . رب ملوم لا ذنب له . رب راسٍ حصيد لسان . ركض ما وجد ميداناً . رمى الكلام على عواهنه . ربّ يؤدب عبده . زلّت به نعله ، أو قدمه . زلّة الراي تنسي زلّة القدم . سواء علينا قاتلاه وسالبه . شرق السارق فانتحر . سقيه لم يجد مسافها . سبك من بلغك السب . سيل به وهو لا يدري . استوت به الارض . شفيت نفسي وجدعت انفي . شق عصا الطاعة . شربنا على الخسف . الشباب مطية الجهل . صاحت عصافير بطنه . ضرب اخماساً لاسداس . ضاقت عليه الارض برَاحبها . الظلم مرتعه وخيم . عبدٌ غيرك حرٌ مثلك . عبدٌ وحلي في يديه . عينٌ عرفَت فذرفَت . عشبٌ ولا بعير . على الخبير سقطتَ . اعذرَ من انذر . عرّفت الخيلُ فرسانها . عاد الامر الى نصابه . عند النازلة تعرف اخاك . استغاث من جوعٍ بما اماته . في بيته يؤتى الحكم . في النصح لسعُ العقارب . قبل البكاء كان وجهك عابساً . قلب الامرَ ظهراً لبطن . قد شمّرت عن ساقها ، فشمّري . قلب له ظهر المجَنّ . قبل الرمي يُراشُ السهم . قد اسمعتَ لو ناديت حياً . اقشعرت منه الذوائب . قتلَت ارضٌ جاهلها . قولُ الحقّ لم يَدَع لي صديقاً . كل ذات ذيلٍ تختال . كل فتاةٍ بأبيها معجبة . كل كلبٍ ببابه نبّاح . كل شاةٍ برجلها معلّقة . كيف اعاودك

وهذا اثر فأسك ؟ كلٌ يجرّ النار إلى قرصه . كل أمرىء بطوال العيش مكذوب . كل مبذول مملول . كثرة العتاب تورث البغضاء . كل إناءٍ يرشح — أو ينضح — بما فيه . كل غانيةٍ هند . لو ذات سوارٍ لطمتني . لو نهيتُ الأولى لانتهت الثانية . لو ترك القطا ليلاً لنام . لو كان ذا حيلةٍ لتحوّل . لبستُ له جلدَ النمر . لو بغير الماء غصصت . لو كنت انفخ في فحم (ويقال ينفخ في رماد) . اللسان مركبٌ ذلول . ليس لمختالٍ في حسن الثناء نصيب . لعل له عذراً وانت تلوم . لكل مقامٍ مقال . لكل دهرٍ رجال . ألقى حبله على غاربه . لا تعدَم الحسناء ذاماً . لا يضرّ السحاب نباحُ الكلاب . لا يُدعى للجُلّى إلا ابوها . لا ناقتي في هذا — او فيها — ولا جملي . لا في العير ولا في النفير . لا قرارَ على زارٍ من الأسد . لا يفلّ الحديد إلا الحديد . لا يَجمع سيفان في غمد . لا يكذب الرائد أهله . لا ينتصف حليم من جهول . لا راي لمن لا يطاع . لا يذهب العرف بين الله والناس . لا حيٌ فيرجى ، ولا ميت فينسى . لا اصل له ولا فصل . ما يقعقع له بالشنان . مقتل الرجل بين فكيه. مات حتف أنفه . ويل للشجيّ من الخليّ . ما أنت بِخَلٍّ ولا خمر . ما في الدار صافر . ما عنده طائل ولا نائل . من الخواطىء سهم صائب . ما أحلى في هذا الامر ولا امرّ . ما يُشقّ غباره . مالي في هذا الأمر يد ولا إصبع . ما له حابل ولا نابل . منك انفك وإن كان اجدع . ما استتر من قاد الجمل . المنيّة ولا الدنيّة . من يشتري سيفي وهذا اثره ؟ من مأمنه يؤتى الحذِر . من الحبة تنشأ الشجرة . من غربل الناس نخلوه . النفس مولعة بحب العاجل . النفس عَزوف الوف . وقع القوم في ورطة . قرع سنّ الندم . هل يخفى القمر ؟ هل ينهض البازي بغير جناح ؟ يأتيك كل غدٍ بما فيه . يمنع درّه ودرّ غيره . يومٌ من

حبيب قليل . يخبرك أدنى الأرض عن أقصاها . يدُكَ منك وإن كانت شلاّء . يومٌ لنا ويوم علينا . يأتيك بالأخبار من لم تزوّد .

٥/١٤/٥ـ نعود إلى موضوع « الإيجاز » في الأمثال العربية : قلنا إن الإيجاز نمط من انماط البلاغة في هذه الأمثال . فللبلاغة فيها انماط اخرى . وقد اخترنا ، للاستشهاد على شيوع الايجاز في الأمثال العربية ، عدداً كبيراً منها ، وقصدنا عمداً ان تكون من اشدها إيجازاً ، حتى إن المثل الواحد منها لا يزيد على كلمتين او يكاد . ولا بد لنا هنا أن نشير إلى ان الامثال التي اخترناها ليست وحدها التي تتسم بالإيجاز . ولا سيما اذا اخذنا بعين الاعتبار ان المثل المؤلف من أكثر من كلمتين ـ من ثلاث كلمات مثلا ـ لا يمكن ان يوصف بالإطناب، مثل : « الحديث ذو شجون » او « سبق السيف العذل » . إن هذه الصيغة ـ المؤلفة من ثلاث كلمات ـ هي الأكثر شيوعاً في الأمثال العربية ، وهي صيغة بالغة الإيجاز ، وإن كانت الأمثال التي اخترناها بلغت في الإيجاز مبلغاً لا يجارى. زد على ذلك ان جميع الأمثال العربية التي تستخدم صيغة « افعل التفضيل » ـ ونسبتها في الأمثال العربية نسبة كبيرة ، وقد اوردنا منها في مقالات سابقة عدداً لا يستهان به ـ مثل : « أكرم من حاتم » و « أبعد من النجم » ، تتصف بالمبالغة من جهة ـ والمبالغة اسلوب من اساليب البلاغة كما رأينا ـ وتتصف بالإيجاز من ناحية اخرى ، أي بالبلاغة . ومؤدى هذا كله ان الإيجاز او البلاغة ـ والبلاغة الإيجاز ـ سمة عامة من سمات المثل العربي ، وليس صفة تقتصر على مجموعة الامثال التي اخترناها .

غير ان الإنصاف يدعونا إلى القول ، رغم هذا كله ، بأن من الامثال العربية ما لا يمكن وصفه بالإيجاز ، على وجه

التحديد ، لكن عددها ضئيل متواضع ، فلعلها من قبيل الاستثناء الذي يثبت القاعدة . من هذه الأمثال :

إذا سمعت الرجل يقول فيك من الخير ما ليس فيك ، فلا تأمن ان يقول فيك من الشر ما ليس فيك . إذا أتاك أحد الخصمين وقد فقئت عينه ، فلا تقض له حتى يأتيك خصمه ، فلعله قد فقئت عيناه جميعاً . دع الكذب حيث ترى انه ينفعك فإنه يضرك ، وعليك بالصدق حيث ترى أنه يضرك فإنه ينفعك . اطعمتك يد شبعت ثم جاعت ، ولا اطعمتك يد جاعت ثم شبعت . الانقباض عن الناس مكسبة للعداوة ، وإفراط الأنس مكسبة لقرناء السوء . كيف تبصر القذى في عين اخيك ، وتدع الجذع المعترض في عينك ؟ الكلام ذكر ، والجواب انثى ، ولا بد من النتاج عند الازدواج . لكل صارم نبوة ، ولكل جواد كبوة ، ولكل عالم هفوة . لن يزال الناس بخير ما تباينوا ، فإذا تساووا هلكوا . لو لم يترك العاقل الكذب إلا للمروءة لكان حقيقاً بذلك ، فكيف وفيه المأثم والعار ؟

والحق أننا لم نعثر على غير هذا العدد القليل من الأمثال التي من هذا النمط ، أو ــ إذا تحرينا الدقة ــ فإن ما عثرنا عليه غيرها لا يستحق الذكر . وإذا استثنينا المثل القائل : « لكل صارم نبوة ... » الذي يمكن ان نعده ثلاثة أمثال مجتمعة ، فإن هذه الامثال تختلف سماتها اختلافاً جوهرياً عن سمات الأمثال العربية في اكثر من ناحية : فهي ذات نصوص طويلة أشبه بنصوص الامثال في بعض اللغات الأجنبية ــ ونرجو أن نتمكن من الوقوف على هذه النقطة فيما بعد ــ ثم إنها تتصرف عن صيغة « الفعل الماضي » ، وهي صيغة المثل العربي الأثيرة المفضلة ، إلى صيغة الامر والنهي ، شأنها في ذلك شأن أمثال الاعاجم سواء بسواء .

وهذا له دلالة سيكولوجية مختلفة عما ذهبنا إليه حتى الآن اختلافاً تاماً ؛ لذا نميل إلى الظن بأن هذه الأمثال ـ التي يعوزنا فيها انها قليلة ـ من عصور متأخرة نسبياً .

نحن لم نقل طبعاً إن الأمثال العربية لا تلجأ إلى صيغة الأمر والنهي ، ولا يمكن ان نقول ، لأننا نعرف أنها لجأت ، بل كثيراً ما لجأت ، إلى هذه الصيغة ، بل لقد لجأت حتى إلى صيغة « الدعاء » الواردة في المثل القائل : « اطعمتك يد شبعت ... » . غير انها لجأت الى استخدام صيغة « الأمر والنهي » وصيغة « الدعـاء » بأسلوب مختلف ، وبدلالة سيكولوجية مختلفة .

ما هذا الأسلوب ؟ وما الفرق بين دلالة « الفعـل الماضي » ودلالة « الأمر والنهي » من الناحية السيكولوجية ؟ هذا ما نرجو أن نقف عليه في المقالة القادمة .

التقدم بين الكيمياء والخيمياء

حافظ الجمالي

كان الناس ، في ماضيات الايام ، يحبون الذهب ، كما يحبونه الآن ، أو اكثر أو أقل — لا أدري — . ولكنهم يحبونه على كل حال . وكانوا يرونه قليلا ، كما لا نزال نراه نحن الآن . وبديهي أن يحب الانسان أن يزيد ما بين يديه من هذا المعدن الثمين لزيادة رفاهيته ، وارواء مختلف حاجاته الاولية والكمالية معاً .

ولكن كيف يزداد هذا الذهب بين أيدي الناس أو بين أيدي فئة معيّنة من هؤلاء الناس ؟ ان من الطبيعي ، أن يحاول الانسان — موضوعيا — زيادة عمله ، أو القيام به بصورة اكثر اتقانا ، أو اختراع اداة أو عدة أدوات ، لزيادة انتاجه ، واطالة مدة العمل ، ليحصل على ذهب اكثر . ولكن هذا لا يمنع أن يوجد من يؤثر الحصول على الذهب دون عناء ، كأن يجده كنزاً مخبأ في بيته ، أو في جيوب الآخرين ، فيختلسه ، أو في صور فيها درجات مختلفة من أنواع الاستغلال والغش والكذب والحيلة. ومن الناس من يؤثر السلامة ، ويكره التعب ، ويحاول — بصورة سحرية — أن يحصل على الذهب ، وبالاعتماد على معادن أخرى رخيصة، كالحديد أو النحاس ، أو الفضة على أسوأ تقدير ، بخيمياء خاصة ، خلاصتها أن توضع المعادن الرخيصة في قدور ، وتخلط ببعض المواد ، — التي لا أعرف ما هي ، لانني لم أتعلم ذلك بعد ، أو لان هذا السر لم

يكشفه اصحابه لي ــ ويغلي ذلك كله على النـار اياما ، او اسابيـع ، لا ادري ، وتكون النتيجة ان ما وضعناه من حديد في القدر ، سنجده ذات يوم ، وقد اصبح ذهبا . وهـذا النوع من المعاناة او العمليات هو الذي نسميه خيمياء ، اي الكيمياء السابقة للعلم .

ويمكن ان يتسـاءل الانسـان : هل الكيمياء الحديثة قادرة على ان تحيل المعادن الخسيسـة الى ذهب ؟ ومن تحصيل الحاصل ان هذا ممكن . بل ما من معدن الا ويمكن من ناحية المبدأ ان يتحول الى اي معدن آخر : وكل القضية هي في اضافة كهارب او حذف كهارب من ذرة المعـدن ، ولو ان هذا الامر مكلف جدا ، مرهق جدا . فيفضل الكيميائيون الحصول على المعادن التي يريدونها من الطبيعة نفسها . ان ذلك مهما كلف مـن المتاعب ، لاقل ارهاقا من متاعب الحصول عليها ، بعضها مـن بعض بطرق كيماوية ، او بالعمليات التي تعدل بنية الذرة المعدنية من الداخل . وعلى كل حال ، فان قلب المعادن المختلفة الى ذهب ، امر ممكن علميا ، في الوقت الحاضر ، ولكن بطرق الكيمياء العلميـة ، لا بطرق الخيمياء السحرية ، او السابقة للعلم . ان المستحيل مع الخيمياء ، ممكن جدا مع الكيمياء ، ولكن لا كشربة الماء ، بل بتكاليف مرهقة ، فالذهب لايجري انهارا بين يديك ، لانك فقط ، شئت له ان يجري على هذه الصورة .

الانتقال من التخلف الى التقـدم :

وليس من حرج اذا اعتبرنا ، على سبيل التشبيه ، ان التخلف معدن خسيس ، وان التقدم هو المعدن الثمين او لنقـل ذاك حديد ، وهـذا ذهب . فكيف تصوّر اصحاب العلاقة بهذا الموضوع ، امكانية الانتقال من احدهما الى الآخر ؟

لعلنا هنا أمام مثلين واضحين كل الوضوح . تاريخيين الى ابعد حدود التاريخية . وهما مثال اليابان ، ومثـال الدولة العثمانية . وكل من هاتين كانت متخلفة مع فارق زمني في الشعور بهذا التخلف . فقبل الربع الاول من القرن التاسع عشر ، لم تكن اليابان على علم بوجود امم متقدمة

عليها ، او سابقة في المضمار الحضاري . اما بدءا من العام ١٨٦٠ ، فقد كان هذا الشعور حادا جدا . وبالمقابل فان هذه اليابان تصبح مـن جديد في مصاف الدول المتقدمة منذ عام ١٩٠٤ ، بعد الحرب الروسية اليابانية ، التي هزم فيها الروس ، بخسائر فادحة . ومنذ ذلك الحين ، واليابان تتقدم بالوتيرة نفسها التي يتقدم بها الغربيون ، واحيانا بوتائر اعلى ، ولا سيما من الوجهة الاقتصادية . اربعون سنة اذن كانت كافية لانتقـال اليابان مـن الوضع المتخلف الى الوضع المتقـدم . فكأنمـا هداهم الله « الى خيمياء ناجحـة » ، قفزت بهم كل هـذه القفزة ، والازمات ، والتطاحن بين الفئات الاجتماعية ، وكل ما يمكن أن يوجد عادة وبهذه السرعة ، دون ان يخلو مجتمعهم مـن التوترات ، والازمات ، من مشكلات في اي مجتمع . والحقيقة ان هذه الخيمياء الناجحة لم تكن خيمياء قط ، بل كانت كيمياء علمية سليمة ، لا اثر فيها لسحر او تنجيم او رقى او تمائم . كان جوهرها ايفاد مجموعات من الطلاب الى اوروبا .

وبالمقابل فان تركيا بدات تشعر بتخلفها منذ زمن اطول بكثير . اذ منذ ان استطاع « دون جوان دو اوستريا » ان ينتصر على البحرية العثمانية في المعركة المعروفة بالباتي ALPANTE او اينه بختي سنة ٩٧٩ هـ او ١٥٧١ م ، ويقضي عليها قضاءا مبرما ، شعر الغربيون ان الاتراك لـم يعودوا يشكلون خطرا عليهم . ويقول المؤرخون ان الشعور بالتدهور بدا منذ ذلك الحين ، لان البلاد التي احتلها العثمانيون واسعة جـدا تصعب ادارتها ، فضلا عما كان هنالك من فقـدان العدالة ، وشيوع الرشوة ، والسرقات ، وفساد الادارة ... ان عهـدنا بهـذه المفاسد بعيـد بعيـد .

محاولات الاصلاح :

وطبيعي أن يتنبه السلاطين العثمانيون الى ضرورة مجـابهة الاعـداء ، والاحتفاظ بهيبة السلطنة ، والبقاء في المركز السامي الذي ارتفعوا اليه، من قبل .وعندما تتوالى الهزائم ، وتمس كرامـة الدولة ، وتنتقص اطرافها ، فلا ريب أن ذلك لا يخلف شعورا كبيرا بالارتياح والطمأنينة ،

ويثير ردود فعل تهدف بالدرجة الاولى الى بقاء الدولة العلية حيث هي من القوة والمنعة وهكذا تتابع السلاطين واحدا بعد آخر ، وكل منهم ، ومن حوله يفكرون في السبل التي تجعلهم يقفون بنجاح تجاه الاعداء المحيطين بهم ، ولا سيما في الشمال ... لكن هذا الشمال طويل طويل ، وعريض ، عريض . ومن سوء حظ الدولة العلية ان اوروبا كلها كانت صفا واحدا ضدها ، لا سيما وان المجابهة لم تكن قومية فحسب ، بل هي كذلك ذات بعد ديني .

اصلاح الجيش :

وفي عام ١٦١٨ ، كان العرش من نصيب السلطان عثمان الثاني . وكان لا بد ان يفكر في اصلاح احوال الدولة . ففكر . وانتهى الى ضرورة اصلاح الجيش . ذلك ان الانكشارية لم تعد تبرهن على حيويتها القديمة، ولا على شجاعتها المعهودة . ولا شك ان صلات المسؤولين في الدولة بمسؤولي الدول الغربية الاخرى ، خلال المعارك ، وما كان يتلوها من المفاوضات ، جعلت هذا النوع من التفكير معقولا جدا . فالجيوش الاجنبية لم تكن انكشارية التنشئة ، بل كانت جيوشا نظامية ، يتعلم ضباطها في المدارس العسكرية ، ويرقى كل جيل عن سابقه ، بما يستفيده من العلم الجديد ، والخبرات السابقة .

فلما حاول عثمان القيام باصلاحه هذا قتل على يد الانكشارية عام ١٦٢٢ . ويجب أن ننتظر قرنا ونصف القرن ، حتى يتم اصلاح الجيش (جزئيا) على يد السلطان سليم الثالث بعد عام ١٧٨٩ ، وبعد حربين خاسرتين مع النمسويين من جهة اولى (انتهت بصلح سفيتشوف عام ١٧٩١) ، ومع الروس (وهذه الحرب الاخيرة انتهت بصلح جاسي عام ١٧٩٢ ، الذي تخلى فيه العثمانيون عن اراض جديدة لصالح الروس) . ويزيد السلطان سليم من عطاياه وهداياه للشعب العثماني ، فيدخل بعض صور الاصلاحات الاخرى . وما يكاد يقوم باصلاحاته هذه ، حتى يحتل نابليون مصر ، مما يضطر السلطان الى القيام بتحديث اعمق

للجيش . وفي هذه المرة يقوم الانكشارية بدورهم التقليدي ، على غرار اسلافهم الاتراك في العهد العباسي ، فيقتلون السلطان .

وكان لا بد من السلطان محمود الثاني (١٨٠٨ — ١٨٣٩) حتى يتم اصلاح الجيش وتحديثه والقضاء على الانكشارية ، بعد ان خذل الانكشارية في مختلف حروبهم ، وحتى في حربهم مع محمد علي باشا ، خديوي مصر المقبل .

ترى هل استطاع هذا الاصلاح ان يعطي ثمراته الطبيعية ؟ او ان الامر كان على عكس ذلك ، حتى لكأن كل خطوة في الاصلاح تنعكس تدهورا اكبر فاكبر في حياة الدولة . الحقيقة ان من العجيب والغريب والمستهجن واللامفهوم ، مبدئيا ، ان كل تطوير للدولة كان ينعكس في تدهور مواز له ، يزيد في مرض « الرجل المريض » . اذ ماذا يمكن ان يعني الاصلاح ان كان لا يزيد الدولة الا ضعفا ؟ فهل معنى ذلك ان ما يسمى «بالاصلاح» كان حقيقيا ، ثم اخفق . . . او ان ذلك الاصلاح كان ينقصه شيء ما ، يؤدي به بالضرورة الى الاخفاق ؟

ان المعقول والمنطقي والسليم ان المعنى الاساسي لاي اصلاح ، هو ان يزيد الدولة قوة ، من ناحية ما ، اي من الناحية التي تناولها الاصلاح . لكننا هنا نفاجأ بالعكس تماما . اذ ان الاصلاح او جملة الاصلاحات العثمانية ، على ما سنرى ، لم تؤخر ولم تقدم شيئا في انهيار الدولة . واذن فلا بدّ ان الاصلاح كان شكليا لا مجديا ، وخارجيا لا داخليا ، وتطوراً قسريا لا تطورا عفويا . وكان لا بد للاصلاح ، لكي يؤتي ثمراته ، ان يكون اصلاحا كليا لا جزئيا ، وعاما لا خاصا . فرقعة الثوب الجديدة لا تزيد الثوب المهلهل قوة ، ولهذا فان الثوب كله كان يجب ان يتغير ، وسنرى ، فيما بعد ، ان محاولات الاصلاح الاخرى ، اخذت شيئا بهذا المبدأ ، ولكن دوما على صورة الترقيع ، والرتق ، وبقي الثوب القديم هو الاصل ، وهو الذي لم يتغير .

الاصلاح الدستوري واصلاح التعليم :

وعندما تولى العرش السلطان عبد المجيد ، دشن عهده بما يسمى « خط كولخانه » وهو مرسوم سلطاني « يهب فيه السلطان رعاياه ، الامان على الحياة ، والعرض ، والمال » بين اشياء اخرى ، اعتبرت دستورا جديدا للدولـة .

وكان بين موادها ما يلزم الولاة بالتزام احكـام القضاء ، في أعمالهم ، دون اي تعسف من جانبهم ، كالقتل او مصادرة المال ، الا بعد صدور حكم قضائي ، ودعوى علنية ، وكذلك وضعت حدود للقرعة العسكرية بحيث تحـدّد مدة الخدمة اولا « اربع سنوات او خمس لا أكثر » ويساهم فيها اهالي كـل منطقة بنصيب عادل ، لا غبن فيـه لاحد ، بالاضافة الى وعود باصلاح الادارة والقضاء ، ومنع الرشوة ، واستمرار الاصلاح في كل الميادين خطوة فخطوة . ويذكر المؤرخون ان الاثر المباشر لهذا الخط كان بالدرجة الاولى في جباية الضرائب بالعدل ، مما زاد دخل الدولة المالي ، وجعله يصرف في المجالات النافعة ، طبقا لموازنة تصدر « بفرمانات همايونية » .

ويتبع هذا الخط خط آخر باسم التنظيمات الخيرية عام ١٨٥٦ م ، وفيه اقرار بالامتيازات الممنوحة للطوائف غير الاسلامية ، والسماح لها بممارسة شعائر دينها وبناء معابدها بأقصى ما يمكن من التسامح ، واعتراف بالمساواة الكاملة بين الطوائف ، وحق الجميع بالدخول في وظائف الدولة ، مما اعتبر قفزة في الانتقال من الحكم الديني الى الحكم العلماني . واذا لم يكن الواقع قد انتهى فعلا الى هذا كله ، فلأن الطوائف المسيحية كانت تتمتع بامتيازات خاصة ، وحمايات اجنبية ، واعفاءات من الخدمة العسكرية . وبتعبير آخر كانت هذه الطوائف تجني المغانم خلال الحكم العثماني ، ولا تدفع المغارم . وكل ما جاءت به الفرمانات الهمايونية في هذا الشأن ، لم يزد على أن يعطي الطوائف غير المسلمة ، حقوق المواطنين بالاضافة الى حقوق الاجانب ، دون أن تكلف لا بواجبات اولئك ولا بواجبات هؤلاء .

واضيف الى هذه الاصلاحات بعد ذلك (عهد السلطان عبد العزيز : ١٨٦١ — ١٨٦٨) مجلس استشاري ومحكمة عليا ، اعضاؤهـا من المسلمين وغير المسلمين ، امعانا في اظهار الدولة بمظهر عصري ، وحذفا لكل شعور بالفرقة قد يخالج غير المسلمين في الدولة . كما نظر في امور التعليم ، وبديء بالتوسع في المدارس ، الخاصة والعامة . ولا نذكر الا امثلة قليلة على هذا التوسع : منها انه كان في لواء حوران والقنيطرة ودرعا وعجلون وداعل وبصرى الحرير عام ١٨٨٦ (٢٧) مدرسة ، فيها ٤٦٢ طالبا وثلاثون طالبة . وانه كان في لواء حماه ثلاث مدارس خاصة فيها تسعون طالبا مقابل ثماني مدارس في حمص خاصة فيها ٢٥٠ طالباء فضلا عن خمس مدارس عالية في حمص فيها ٢٣٠ طالبـا منهم مئة طالبة(١) .

ومع هذا كله فان شعور العثمانيين المتصل بأن دولتهم هي دولة الرجل المريض لم ينقص قط ، وانما ازداد حدة ، وكان لا بد من محاولة جديدة في الاصلاح اكثر جذرية واعمق اسسا .

الاصلاح الديمقراطي :

ولئن صح انه ما من انسان يتجاوز عصره ، الا بدرجة محدودة جدا ، وان التطور كله مرهون بهذا التجاوز القليل الذي ينضاف الى غيره ، ثم الى غيره ، لتتراكم التغيرات الكمية فتنقلب الى تغيرات كيفية ، مما ليس هو موضوع حديثنا الآن ، فانه كان لا بد اذن من أن يوجد بين العثمانيين من يفكر بان اصل التفوق الاوروبي ، هو مبادىء الثورة الفرنسية ، وكانت هـذه بعد نابليون ومغامراته قد انتشرت في كل انحاء العـالم الاوروبي ، واذن فلتقم الديمقراطية ، وما حولها من انتخابات عامة ، ومجالس نيابية ، وحرية صحافة ، وقيام احزاب ، والجوقة بكاملها . ومن سوء الحظ ان المفكرين العرقيين في اوروبا كانوا قد ظهروا بقوة ،

(١) الادارة العثمانية في ولاية سورية ١٨٦٤ — ١٩١٤ عبد العزيز محمد عوض ، دار المعارف بمصر ، ص ٣٦٨ — ٣٦٩ .

وشاع التفكير العرقي في كل مكان ، فاختلط هذا التفكير بالفكر الديمقراطي ، وادى الى قيام جمعية الاتحاد والترقي التي تعددت مذاهب زعمائها وآراؤهم ، الا ان سلوكها العملي ، تجلى اكثر ما تجلى في الدعوة الى الديمقراطية ، بالاضافة الى نزعة خلفية موازية لها هي النزعة الطورانية ، أو التورانية كما يقول ساطع الحصري[1] .

ومن الصعب ، ولا ريب ، ان نطلق حكما موضوعيا على هذه النزعة ، ومسارها الاصلاحي ، لعدة اسباب ، من اهمها :

١ ـ ان كل شعور قومي متوهج لا يلبث أن يثير ردود فعل مماثلة لدى القوميات الاخرى ، على صورة الدفاع عن النفس ، أو بحكم التقليد . ولا ريب ان الثورة العربية التي قام بها الملك حسين عام ١٩١٦ لم تولد يوم انفجرت بالفعل ، بل ولدت قبل ذلك بسنين كثيرة . وما مؤتمر باريس الذي انعقد عام ١٩١٣ برئاسة عبد الحميد الزهراوي الا نوع من التتويج للارهاصات القومية العربية التي ترد لجملة أسباب ، من بينها شعور العرب بخطر الطورانية ، فضلا عما كان في دولة آل عثمان من تخلف ، وفوضى ، وضعف ، وعجز عن حماية وجودها ، بل وجود الآخرين . وهكذا فان الحركة الطورانية لم تثر من الحماسة لدى الرعية بقدر ما أثارت من الحذر والشكوك والمقاومة .

٢ ـ ان المدة الفاصلة بين قيام الحركة الطورانية (أي منذ عام ١٩٠٨ عمليا) وبين موتها موتا شبه ابدي ، كانت مشغولة أو مترعة بقيام الحرب العالمية الاولى ومشاغلها واحزانها ، مما لم ييسّر لحركة الاتحاد والترقي أن تبرز وجودها في اعمال ايجابية ، يمكن ان تدعي دوما انهـا كانت ماضية الى إنجازها ، ولكن الفرصة لم تتح لهـا . وهكذا فكأنما قبر الطفل وهو وليد ، فـلا نملك ان نحكم على ما كان سيصدر عنـه من بطولات ايجابية أو سلبية لو انه عاش .

(١) البلاد العربية والدولة العثمانية ، معهد الدراسات العربية العليا ، عام ١٩٥٧ ، ص ١١٠ .

٣ ــ ان البلاد العثمانية كانت راقدة منذ زمان طويل في غيبوبة وجودية ، وكانت كلها متخلفة أشد التخلف . ولا مجال للقول ان التقدم يتم بين عشية وضحاها . انه امر معقــد قد يحتاج الى مدة طويلة ، وموارد كثيــرة . ومن سوء حظ العثمانيين اولا ، والعــرب ثانيا ، ان بلادهم ضعيفة الموارد الزراعية ، لقلة الامطار ، بمقدار ما هي ضعيفة بموارد الطاقة ، اذ هي لا تملك الفحم ولا الحديد . ولئن احتاجت اوروبا في تقدمهــا الذي حققته عــام ١٩٠٠ الى اكثر من ستة قرون في التخمر والنضج ، على أساس من وفرة الموارد الزراعية ، وموارد الطاقــة ، والخامات المعدنية المختلفــة ، فلا مجال لاية حركة تقدمية في الدولة العثمانية ، ولا في البلاد العربية ، ان تمر من المراحل بالسرعــة التي نتمناها ، وأن تختصر عمل ستة قرون بعشرين سنة او ثلاثين او اربعين ، لا سيما وانها لا تملك ثروات اوروبا الطبيعية اولا ، وما جاءها من امريكا ثانيا ، كما لا تملك الكثافة السكانية المعقولة . وحسبنا ان نذكر على سبيل المثال ان احصاء عام ١٨٤٤ قدّر عدد سكان الدولة العثمانية بـ ٢٥ر٣٥٠ر٠٠٠ نسمة ، منهم ١٥ر٥٠٠ر٠٠٠ كولايات تركية اوروبية (واذن فهي غربية ، مثل تراقيا ، وبلغاريا ، وروملّيا وتساليا والبانيا ، وبوسنة والهرسك وطدافيا والفلاخ Wallachia وصربيا) ومنهم اكثر بقليل من ١٦ مليونا كولايات تركية في آسيا ، ومنهم ٣ر٨٠٠ر٠٠٠ كولايات عثمانية في افريقيا ، وكانت مصر محسوبة عليها ، وفيها مليونان من السكان ، وكل ذلك على مساحة تقدّر بعشرة ملايين وثمانمئة واثنين وثمانين ميلا مربعا لا كيلو مترا مربعا . اما في احصاء عام ١٩١٤ فقد هبط عدد السكان لضياع الولايات الاوروبية ، واصبحوا لا يتجاوزن الواحد والعشرين مليونا ، مقابل ما يقرب من اربعين مليونا في فرنسا وحدها ، على ارض مساحتها اكثر بقليل من نصف مليون كم٢ .

غير ان الاسطورة الديمقراطية لم تنقض بانقضاء الحركة الطورانية ، وظلت شبه أساس للحياة السياسية لا في تركيا وحدهــا ، بل في كل الولايات التي انفصلت عنها ،اي في مصر ، وسورية ، والعراق ، على سبيل المثال . ولو في ظل الاحتلال الاجنبي في هــذه الاخيــرة . ولا يظن احــد الآن ان

الديمقراطية قامت بأية معجزة في الشرق التركي او العربي . ولا تزال هذه الديمقراطية قائمة بصورة ما ، في بعض البلاد العربية كالمغرب ، وتونس والاردن ، ولكن التطور يظل واحدا بها وبدونها ، ويظل التخلف سمته الغالبة .

أساطير اخرى :

ولئن تركنا الحديث عن الدولة العثمانية ، ومحاولاتها الكثيرة للقفز فوق حاجز التخلف ، واخفاقها دوما في ذلك ، رتابعناه في دول متخلفة اخرى ، ما اكثر ما يؤسفنا ان تكون في عدادها ، فما ذلك بالشيء الذي يخرج الموضوع عن حدوده. فكل دولة متخلفة هي ، بمعنى ما، دولة عثمانية . وكل تجربة تقوم بها دولة متخلفة او اخرى ، هي بمثابة تجربة قام بها العثمانيون او يمكن ان يقوموا بها .

واذا لم ينجح سحر الديمقراطية ، فان تمائم الحكم العسكري . او الدكتاتوريات العسكرية لم تكن افضل نجاحا ، لا بالقليل ولا بالكثير ، باستثناء ان المواطن العادي كان اكثر امنا في الاولى منهما في الثانية . وكذلك تمائم ما اسميه « بتغريب العادات والتقاليد بالاوامر » . وحقا فاني لا اعرف كيف يكون القائد عظيما من الوجهة العسكرية الى درجة البطولة ، واقل من عادي في القضايا العامة ! ترى احقا آمن مصطفى كمال (آتاتورك) ان خلع الحجاب عن وجوه النساء ، والاستغناء عن الطربوش كلباس للراس ، واخذ الحروف اللاتينية ، كبديل عن الحروف العربية ، يمكنها ان تصنع التقدم . ولقد مضى على تربية آتاتورك أكثر من اربعين سنة ، وهي تسعد بالديمقراطية ، وبهذه العادات الجديدة . ولكن التقدم ظل شقيا فيها . فان قلنا ان تركيا تقدمت عمرانيا ، ومدنا، وشوارع ، وطرقات ، ومسارح ، وملاهي ، وما يشبه ذلك من متاع الدنيا ؛ فما من احد يستطيع القول بما يشبه الثقة انها اختلفت كثيرا عما كانت عليه ايام الدولة العثمانية ، من حيث امتلاك ناحيتي العلم والتقنية ، اي امتلاك مفاتيح الحضارة ، شأنها في ذلك شأن كل الدول

المتخلفة الاخرى ، ولو ان وضع تركيا يبدو من هـذه الناحية اكثـر مأسوية ، من حيث انها دولة تاريخية لا حديثة ، وانها كانت تصنع اسلحتها بنفسـها ، فاصبحت الآن تستوردها من خارج .

التقـدم من الخارج :

ويذكرنا اسلوب آتاتورك بحديث ابن خلدون عن ولع المغلوب بتقليـد الغالب ، كما يذكرنا بقوانين التقليد التي صاغها غابرييل تارد ، اوائل هذا القرن ، والتي تجعل كل تقليد يبدأ من السطوح الخارجية ، ينتهي الى البواطن الداخلية . والحقيقة ان كل محاولات الاصلاح ، العثمانية اولا ، وفي البلاد المتخلفة الاخرى ثانيا ، سارت على هذا الدرب ، اي انها قلدت الغرب من الخارج ، املا بالوصول الى تقليده من الداخل . ولئن بدت محاولة آتاتورك ساذجة جدا ، وبدت المحاولة الديمقراطية اكثر جدية ، فان في وسعنا أن نلاحظ ان في سطحية الاولى ، وجدية الثانية ، السمات نفسها ، وانها كلها تقليد .

وبهذا المعنى فان التعميم ممكن ، لا على هذا وحده بل على محاولات الاصلاح الاخرى التي تبدو للمرحلة الاولى ، اكبر رصانة ، واشد عمقا : كالتصنيع الذي يستورد المعامل من الخارج ، ويقيمها في البلد بأيد أجنبية ، ويستعير لها الخبرة من الذين صدروها . ولئن كانت حملات التصنيع المختلفة ، وفي كل بلاد العالم الثالث تقريبا ، قد باءت بالفشل ، بصورة او باخرى ، وظلت دوما عالة على الاجنبي الذي صدرها ، متعلقة به ، متصلة بوجوده ، دون اي استقلال قريب في المستقبل المنظور ، فان من المشروع التساؤل عمـا اذا كان الاخـذ بالاشتراكية كنظـام ، يقـال دومـا ، انه ليس سبيـلا الى احـلال العـدالة الاجتماعيـة محل الظلم الاجتماعي ، فحسب ، بل هي كذلك سبيل ، ولعلها السبيل الوحيد الى التقدم ، نقول ان من المشروع التساؤل عما اذا كان الاخذ بالاشتراكية ، لن يكون ، هو ايضا ، مجرّد « دُرْجة ـ اوموضة » شائعة سوف تقلد تقليدا خارجيا ، ولا تثمر الثمرات المتوقعة منها ، على خلاف ما حدث في دول أخـرى ، عندما ارتقت بالاشتراكيـة الى مستويات عليا من الحضارة والتقدم ، لا تتجاوزها مستويات اخرى ؟

ان من الطبيعي ولا ريب ان يستعرض الانسان هنا مختلف نماذج النمو التي تبنتها دول العالم المختلفة (كالنموذج الراسمالي ، والاشتراكي ، والمختلط) وملاحظة منجزاتها الحضارية خلال فترة ما ، ومقارنة هذه المنجزات بعضها ببعض ، وبالدرجة الاولى ، ملاحظة كل اسباب الاخفاق ، عندما يتم هذا الاخفاق . ويجب الا ننسى مطلقا ان الدول العربية الكثيرة المعروفة تأخذ بنماذج نمو مختلفة الصيغ، كل الاختلاف، بعضها راسمالي السمات ، مفرق فيها ، وبعضها اشتراكي الوجه ، والملامح . ومع ذلك فان متوسط الدخل الفردي هنا وهناك لا يكشف عن اي فارق حضاري او اجتماعي ، وبصورة خاصة ، فانه لا يكشف عن فروق واضحة يعزى خيرها أو شرها الى هذا النظام القائم او ذاك . ومن الغريب احيانا ان نلاحظ بلدانا عربية بينها فروق حضارية واضحة ولو انها جميعا متخلفة ، تقع من متوسط الدخل على درجة واحدة : فالجمهورية العربية اليمنية (٢٥٠ دولارا كمعدل وسطي للفرد ،) ومصر (٢٨٠) ، واليمن الجنوبية (٢٨٠) ، والسودان (٢٩٠) ، وموريتانيا (٣٤٠) بحكم ثرواتها المعدنية غالبا ، والمغرب (٥٤٠) ،والاردن (٦١٠)، وسورية (٧٨٠) ، وتونس (٨٤٠) ، والجزائر ذات الثروة الغنية نفطا وغازا (٩٩٠) . أما لبنان فيتمتع بأعلى متوسط دخل للفرد الواحد : بالنسبة الى كل البلاد العربية ، باستثناء دول النفط الكبرى ، ذلك انه يعادل (١٠٨٠) . وكل هذه الاحصاءات انما تنسب الى العام ١٩٧٦ .
١ راجع مجلة المستقبل العربي . العدد : ٧ ، ض : ٨٠) .

ولا حاجة الى ان نذهب بعيدا في تحليل معدلات الدخل هذه ، ولو ان فيها الكثير مما يجب ان يقال . ولكن يكفي ان من الممكن اعتبار الجزائر والمغرب في مستوى انتاجي واحد ، عندما نرد الفرق بين متوسطي الدخل الى وجود النفط هنا ، وعدم وجوده هناك . ومثل ذلك يمكن ان يقال عن سورية والاردن . ذلك ان الفرق بينهما ضئيل : فهو ٦١٠ الى ٧٨٠ . واذا كان الرقم السوري اعلى فلا ريب ان مرد ذلك الى ان ثروات سورية الطبيعية اكبر بكثير من ثروات الاردن ، بالاضافة الى ما يمكن ان يداخل حسابات الدخل القومي من صور المبالغة او التحيز

او الخطأ ، فكان العرب ، تقدميين كانوا أم رجعيين ، اشتراكيين أم بورجوازيين ، معنيين مباشرة بمجابهة اسرائيل أم غير معنيين ، يقعون جميعا على مستوى حضاري واحد ، لا تحدث فيه التطورات العقائدية ، او تغيرات الانظمة ، آثارا موازية لها ، كما لو ان هذه كلها بنى فوقية ، تكمن وراءها دوما بنية تحتية واحدة ، أو بنى تحتية متشابهة .

حكاية تيوفيل المنجم :

وتجدر الاشارة الى حديث جرى بين المهدي ثامن الخلفاء العباسيين ، وبين رئيس « مديرية التنجيم » لديه تيوفيل الرومي . وقد ورد هذا الحديث في مقدمة ابن خلدون . وخلاصته ان المهدي سأل هذا المنجم الرئيس عن مدة بقاء « الملة » اي الامة الاسلامية فيما كان يدور في خلده ، فضرب الرجل الاخماس بالاسداس ، وتأمل في النجوم ، ودوراتها ، وانتهى الى ان الملة ستزول او ستنتهي بعد ٩٦٠ سنة من بداية وجودها ، اي في عهد نعرف الآن انه عهد سليمان القانوني (١٥٢٠ — ١٥٦٦) ، وهو عهد يذكر عادة بالخير ، لأن هذا السلطان كان من عظماء السلاطين العثمانيين . واذن فقد كذب المنجمون ولو صدقوا . فامتنا باقية قبل الـ ٩٦٠ سنة وبعدها ، دون أن تموت .

غير أن هنالك فرقا بين مجرّد البقاء ، وبين « نوعية » هذا البقاء . فلئن ظلت الامة باقية ، فيجب أن يتساءل : ماذا كان نوع ذلك البقاء أو الوجود ، بالقياس الى وجود الآخرين ؟

وعرضا ما اقرأ ان العام ١٥٠٠ ، كان عهدا زاهرا بالنسبة الى الغرب ، لأنه استطاع ببعض الاختراعات الصغيرة أن يملك من الطاقة ستة امثال ما يملكه الشرق . كان الاوروبيون يومئذ يتراوحون في العدد ما بين ٣٨٠ — ٤٣٠ مليون نسمة ، ولا يزيدون على ١٥٪ من سكان العالم كله . لكن متوسط الطاقة لدى كل فرد غربي كان يساوي عشرة عبيد آليين ، مقابل ١٫٤ — ١٫٦ عبدا آليا للشرقيين(١) . وهذا يعني أن الاوروبيين

(١) انظر موسوعة اونيفر. ليس ، مادة

يملكون من الطاقة وحدهم ، اكثر مما يملكه كل سكان الارض معا . واكثر من ذلك انهم جاءوا بهذه الطاقة من صنع ايديهم ، وابتكار عقولهم ، لا مما ادخرته الارض تلقائيا ، من دون علم الانسان . وهذه النقطة الاخيرة هامة جدا .

وكذلك اقرأ عرضا ان سبته ومليلية ، المدينتين المغربيتين ، وصخرة الحسيمة ، وجزر الفليز الواقعة غرب صخرة الحسيمة ، والجزر الجعفرية الواقعة على مصب نهر ملوية ، والمقابلة لقرية راس الماء (اي ما مساحته مساحة لبنان تماما) ، كل ذلك قد احتله البرتغاليون عام ١٤١٥ ، وتنازلوا عنه للاسبانيين بموجب معاهدة لشبونة عام ١٦٦٨ ، باستثناء مدينة مليلة التي احتلها الاسبانيون مباشرة عام ١٤٩٦ . وحتى هذا اليوم لا تزال هذه المناطق بيد الاجانب ، ولا يزال المغرب يطالب بها . الا ان الملاحظة الهامة هنا ، هي ان نفهم ان دولة كالبرتغال ، صغيرة جدا ، استطاعت حتى منذ عام ١٤١٥ ، وبعدد من السكان لا يتجاوز المليون نسمة يومئذ ، ان تنتزع من المغرب هذه الاراضي ، ولم تستطع المغرب ان تستعيدها حتى الآن . وليس مجرد مصادفة بائسة انها استطاعت ذلك ، وضعف المغرب عن مقاومتها في ذلك الحين ، لان المصادفة لا يمكن ان تتكرر باستمرار خلال ستة قرون . لا ريب اذن ان البرتغال ، كسائر اوروبا ، كانت تملك من الطاقة اكثر بكثير مما كانت تملكه الدول الشرقية الآسيوية او الافريقية .

وكذلك اقرأ عرضا في «تاريخ الدول الاسلامية ومعجم الاسر الحاكمة»(١)، ان العثمانيين فقدوا تفوقهم العسكري منذ معركة البانتي (عام ١٥٧١ م او ٩٧٩ هجرية) ، في عهد سليم الثاني ابن سليمان الرائع ، حتى لم يعودوا يشكلون خطرا على اوروبا . اضف الى ذلك ان فقدان العدالة ، وفساد الادارة ، والرشوة ، والسرقات ، كل ذلك كان من العوامل التي ساعدت على التدهور . فاذا عرفنا ان هذا السلطان تولى العرش عام ٩٧٤ ، وان

---

(١) تأليف الدكتور احمد السعيد سليمان . الجزء الثاني ص : ٤٤٦ .

التدهور ظهر في عهده ، فيجب ان نقول ان عظمة ابيه كانت قوة تضمر ضعفا ، وصحة خارجية تخفي مرضا داخليا . اذ لا مجال للتدهور ان يتم بين عشية وضحاها ، فلا بدّ اذن ان تيوفيل الرومي قد صدق في نبوءته ، بصورة من الصور . وبطبيعة الحال ، فأنا لا أؤمن بالتنجيم ولا اعتقد بالسحر ، ولكن الواقع هنا ، وبمصادفة عجيبة ، يقدم للتنجيم برهانا ما . وصحيح أن « الملة » لم تنقرض وما زالت باقية ... ولكن المهم هنا ليس الوجود كوجود ، بل نوعية هـذا الوجود ... ذلك ان بعض صور الحياة ليست افضل بكثير من الموت ، وهذه الحياة التي تعيشها « الملة » منذ عهد سليم الثاني حتى الآن ، والتي لا تزال تزداد تخلفا على تخلف ، وترديا فوق التردّي ، بالقياس الى الدول المتقدمة ، لا تزيد على ان تجعل حياتنا كالموت .

السؤال الاخير :

وسؤالنا الاخير الآن : احقا لا حيلة لنا في تحقيق التقدم ، وانه لا دواء للتخلف الذي نحن فيه ؟ وحقا جرّبت كل صور العلاج ، فلم تقدّم خيرا ، ولم تمنع شرا ؟

الحقيقة انه ما من علاج جرّب تجربة حقيقية . وعندما يتحدّث امثال الدكتور عصمت سيف الدولة عن دستور عام ١٩٢٣ المصري ، وعن عجزه عن جعل ممثلي الاكثرية يتسلمون الحكم ، ويرى في ذلك برهانا على اخفاق الديمقراطيـة ، فانه يذهـل ولا ريب ان التعريف الاول للديمقراطية ، هو استيلاء الاكثرية على الحكم دون الاقلية . فاذا حدث العكس تماما ، فهذا يعني أننا لسنا في نظام ديمقراطي بالتأكيد .
نحن اذن لا نجرّب العـلاج تجربـة صحيحة ، ولا نحيطـه بشروطه ومقتضياته ، ثم نستغرب بعد ذلك ان لا يشفينا من علاتنا . ولئن جرّبت كل الادوية ولم تنجح فان علينا القول : ان العلة ليست في الدواء نفسه ، ولكن في صورة استخدامه من قبل المريض .

وعندما نفكر مليا في كل محاولات الاصلاح التي جرّبت ، دون نجاح ، فان علينا ان نفكر ، بانها كانت دوما محاولات مبتورة ، منتقصة ، وان الذي كان ينقصها باستمرار هو التفاعل الحي بينها وبين من تداويه . فكل نظام يحتاج قبله وبعـده ، الى انسان يحسن استخدامه . فاذا

نسينا هذا الانسان ، فاننا لم نفعل شيئا ، ولم نزد على ان قمنا عبثا بالمحاولات المختلفة التي اردنا منها القضاء على التخلف . وهذا لا يعني ان التخلف مستعص على العلاج ... بل نحن واثقون كل الثقة ان في وسع شعبنا ان يقضي عليه ، وبأسرع مما نتصوّر ، شريطة ان ندع المجال حرا لكي يقوم الشعب نفسه بهذه المحاولة ، بقلبه وعقله ، لا بارادة علوية تظل بالنسبة اليه امرا مفروضا ، فرضا ، دون قناعة من جانبه بانها ستؤدي فعلا الى ما يقال انها ستؤدي اليه . ويبدو من تشابه الاوضاع العربية ، وتماثل انتاجيتها الاقتصادية ، والقومية ، وبقائها على مستوى واحد من التقدم او التخلف ، وتوازي قرائن التقدم التي تتحقق ، ان العلاقة بين الايديولوجية التي تقوم وراء الحكم ، وبين انتاجية هذا الحكم ، غير واضحة ؛ كما لو انها جميعا لا تزال في الطور الخيميائي ؛ ولم تنتقل بعد الى المرحلة الكيميائية ، ولولا ذلك لما كان معقولا ان تخطىء عشرون دولة عربية الخطأ نفسه ، وتريد دوما التقدم ، وتحقق منه بالتاكيد بعض جوانبه الخارجية ، او مظاهره الشكلية دون ان تنفذ الى أعماقه . وبطبيعة الحال فان كل تقدم مستورد ليس بتقدم . وان كل صور التربية التي تطل على العلم دون ان تمسك بزمامه ، وتتملكه ، وتسلك في الحياة السلوك الذي ادّى هو نفسه الى نجاح العلم . اي السلوك القائم على الموضوعية ، والتجرّد ، والنزاهة العقلية ، وتصغير المجال المتاح لتدخل العوامل الذاتية ، ان لم يمكن القضاء عليها ، فانه لا امل في التقدم ، الا في عالم السطوح الخارجية ، كبناء المساكن الفخمة ، وشراء العربات الفارهة ، والاستمتاع بالتدفئة والتبريد داخل المنازل . وبكلمة واحدة لا امل بمدنية مشتراة ، مستوردة ، لا تقابلها روح توازيها . اوليس من الاشياء ذات الدلالة الكبيرة ان الحضارة الوحيدة التي لم تملك اسرار الطاقة النووية (ولا غيرها من اسرار التقنيات الحديثة) ، هي الحضارة العربية الاسلامية ، وانها وحدها من بين الحضارات الخمس التاريخية التي ذكرها توينبي ، هي التي لا تملك هذه الاسرار (١) ؟

(١) من محاضرة بعنوان : الدورة الحادية والثلاثين للامم المتحدة ، في ابي ظبي ، في الندوة الديبلوماسية عام ١٩٧٧ .

الفحص عن مبدأ العلة الكافية

تيسير شيخ الأرض

مقدمـــة

سبق لنا ان فحصنا عن مبادىء التفكير ؛ وخرجنا من فحصنا الى ان مبداي الهوية والعلة الكافية مبدآن فلسفيان ، لا منطقيان ؛ وانهما ـ بما هما كذلك ـ سند المبادىء المنطقية في التجريد ؛ وانهما يتوحدان في الحقيقة الكلية في التشخيص . واستخلصنا من ذلك ، ان مبدا الهوية من ناحية ، ومبدأ العلة الكافية من ناحية ، هما مبدآن كليان ؛ حتى إنه لا يمكننا ان نتكلم ـ ونحن بصدد الحقائق الجزئية ـ على هوية حقيقية ، او علة كافية حقيقية ؛ لان الهوية هي هوية الكل ؛ ولانّ العلة الكافية هي علية الكل(١) .

ولكننا وجدنا ان مثل هذا الكلام يحتاج الى بسط بالنسبة الى مبدا الهوية ، واستناد مبداي عدم التناقض والثالث المرفوع اليه ، من جهة ؛ وبالنسبة الى مبدأ العلة الكافية واستناد مبداي السببية والغائية اليه ، من جهة اخرى . فكتبنا بحثا حاولنا فيه الفحص عن مبدا الهوية ؛ وانتهينا فيه الى ضرورة التمييز بين هوية مجردة وهويـة مشخصة ؛ وان الهوية المجردة تابعة للاشياء الجزئية ، او للكل حينما نعامله معاملة الاشياء الجزئية ؛ الامر الذي يعني ان مبدا الهوية مبدا وجودي ، ولا يصبح مبدا معرفيا الا في التجريد ؛ كما انه يقدم لنا برهانا جديدا على استناد العلوم الجزئية الى الفلسفة(٢).

---

(١) الفحص عن مبادىء التفكير ؛ مجلة المعرفة ، ايلول ١٩٧٩ ، دمشق .

(٢) الفحص عن مبدا الهوية ، مجلة المعرفة عدد تشرين الاول ١٩٧٩ ، دمشق .

ولكن ، اذا كان هذا شان مبدأ الهوية ؛ فما شان مبدأ العلة الكافية ؟ هل تراه يقتصر على الحقائق الجزئية ، أو يتعداها الى الحقيقة الكلية ؟ وبمعنى آخر ، هل من علة كافية في نطاق الحقائق الجزئية ؟

لكي نجيب عن هذه الاسئلة ؛ لا بد لنا من الفحص أولا عن مبدأ العلة الكافية ، وعن صلته بالحقيقة الكلية ؛ لكي نتنقل من بعد الى الفحص عن مبدأ السببية ومبدأ الغائية .

- ١ -

ولكن ، لنذكر أولا بمبدأ العلة الكافية . يقول هذا المبدأ : لكل شيء علة كافية . وهو يعني ، انه ما من موجود ، ولا حادث ، ولا قول ، ولا فعل ، يمكن ان يكون من دون علة كافية لوجوده ، أو حدوثه ، أو قوله ، أو فعله .

من المعروف ، ان هـذا المبدأ لم يعرفه القدماء بصورته الكاملـة ؛ بل عرفوا مبدأيه الفرعيين : مبدأ العلة الفاعلة (مبدأ السببية) ومبدأ العلة الغائية (مبدأ الغائية) . اما مبدأ السببية فيقول : لكل تغير سبب يؤدي اليه . وهو يتخذ صورة أعم ؛ فيقول : تؤدي الاسباب ذاتها ، في الظروف ذاتها ، الى النتائج ذاتها . وفي هذه الحال ، يطلق المفكرون عليه اسم مبدأ الحتمية ، أو اسم مبدأ القوانين . واما مبدأ الغائية فيقول : لكل شيء غاية يسعى اليها . وقد اختلف الفلاسفة في مدى صحته ؛ فجعله بعضهم عاما يصدق على كل شيء ؛ في حين جعله بعضهم الآخر يقتصر في صدقه على الكائنات العاقلة فقط . ومن الفريق الاول ارسطو . ففي كتابه « ما بعد الطبيعة » ، جعل من الخير غاية كل كون وكل حركة ؛ وهو بصدد الحديث عن العلل الاربع[٣] . ويكفي ان يذكر العلل الاربع التي تحدث عنها ارسطو ، حتى نجد هاتين العلتين الى جانب العلة الصورية والعلـة المادية . ولكن ارسطو يتكلم على هـذه العلل من حيث هي علل الموجودات الجزئية[٤] . وهذا يعني ، انه ينطلق من حقائق جزئية ؛ وان العلل التي يتكلم عليها هي علل الحقائق الجزئية . ولكننا نشك في العلل الجزئية ؛ فما من علية في الحقيقة ،

---

(٣) ارسطو : ما بعد الطبيعة Me'taphysique ، الترجمة الفرنسية (تريكو) ج١ ، ص ١٤ ، منشورات Vpim باريس ١٩٤٠ .

(٤) المصدر المذكور ، ص ١٣ .

غير العلية الكلية . واذا كان لا بد من التسليم بالعلل الجزئية ، كان لا بد لنا من التسليم بها في التجريد ؛ أي من حيث هي مظهر عابر من مظاهر العلية الكلية ، وقد بدأ في زمان ومكان معينين . غير ان الاسترسال في الحديث عن ذلك ، قد يكون سابقا لأوانه ؛ وقد يكون من الاولى لنا ، ان نتعرف حقيقة العلة أولا ، ومبدأ العلة ثانيا .

هنا لا بد لنا أن نذكر ، أن مبدأ العلة الكافية ، بصورته المعروفة ، يرجع الى ليبنز . فقد نص عليه في اكثر كتبه ؛ فرأى للعلة الكافية وجهين : العلة الفاعلة ، والعلة الغائية(٤). ولكن فولف الذي التزم بنشر فلسفة ليبنز في الجامعات الالمانية ، فهم العلة على ثلاثة اوجه : علة وجود ، وعلة حدوث ، وعلة معرفة ؛ فاصبح مبدأ العلة الكافية يتبدى على ثلاثة أوجه أيضا: مبدأ العلة الكافية للوجود ، ومبدأ العلة الكافية للحدوث ، ومبدأ العلة الكافية للمعرفة(٥) . وقد تبنى شوبنهور هذا التقسيم في اطروحته للدكتوراه : حول الجذر الرباعي لمبدأ العلة الكافية ؛ ولكنه اضاف علة رابعة ، هي علة الفعل ؛ فأضاف بذلك وجها رابعا لمبدأ العلة الكافية ، وهو مبدأ العلة الكافية للفعل(٦) . ولم يكن يبغي من وراء ذلك ، الا البرهان على عمومية هذا المبدأ وعصمته . يقول شوبنهور بهذا الصدد : « ترابط تصوراتنا كلها ترابطا منتظما ، يمكن تحديده من حيث صورته ، قبليا . وبفضل هذا الترابط ، لا يمكن لشيء منعزل ومستقل ، وحيد ومنفصل ، أن يصبح موضوعا لنا . فهذا الترابط هو ما يعبر عنه مبدأ العلة الكافية في عموميته(٧) » .

ولكن ، كيف يجب علينا أن نفهم مبدأ العلة الكافية ؟ وما نوع الحقائق التي تستند اليه ؟ ان الحقائق التي تستند الى مبدأ العلة الكافية هي حقائق الواقع ، من حيث هي ممكنة في الصيرورة ؛ أي من حيث هي قابلة لان تقع ، ولان لا تقع ، فيها . وهذا الترجح

---

(٤) ليبنز : المونادولوجيا ، ف ٣٦ ، في كتاب الدكتور جورج طعمة : فلسفة لايبنتز ، الطبعة الثانية ، ص ١١٢ ، مكتبة اطلس ، دمشق ١٩٦٥ .

(٥) فولف : انطولوجيا Omtologia ، ف ٧٠ ؛ نقلا عن يوهانس هسن : كتاب الفلسفة التعليمي Lehrbuch der philosophie ، ج١ ، ص ٩٨ ، مطبعة اراسموس ، منشن ١٩٤٧ .

(٦) فيليب ميديتش : نظرية العقل عند شوبنهور La the'oriede l'imtelligemce cheg Schopemhauer ، مكتبة فيلكس الكان ، باريس ١٩٢٢ .

(٧) شوبنهور . حول مبدأ العلة ، ف ١٠ ، ص ٤٠ ، في الجزء الثالث من مجموعة مؤلفاته الكاملة . نقلا عن فيليب ميديتش في كتابه المذكور ، ص ١٦ ــ ١٧ .

بين الوقوع وعدمه ، يحتاج الى علة كافية لوقوعه . وهذا يعني ، ان العلة الكافية هي انتقال من الجواز الى الحدوث ، ومن الامكان الى الوقوع ، في الصيرورة .

ولكن ، لنتوقف قليلا عند معنيي الجواز والامكان ؛ ولنتساءل ماذا نعني بهما ؟ لنلاحظ ان الجواز حالة وسطى بين ضرورة الحدوث وامتناعه . وكذلك الامكان فهو حالة وسطى بين وجوب الوقوع واستحالته . ولكن الحالة الوسطى لا وجود لها في الصيرورة ؛ فالشيء اما ان يحدث اولا يحدث ؛ يقع او لا يقع ؛ وفقا لتوافر علته الكافية او عدم توافرها . وهذا يعني ، ان الوجود في الصيرورة هو الحدوث او الوقوع . اما الجواز وما يرتبط به من ضرورة وامتناع ؛ والامكان وما يرتبط به من وجود واستحالة ، فهي جميعا معان عقلية ، اضيفت الى الحادث والواقع ، وتظل ملحقة بهما . وهي معان اذا دققنا النظر فيها ، وجدنا ان كل ثلاثة منها تكون وحدة معنوية ذات طرفين ووسط : فالجواز وسط بين الضرورة والامتناع ؛ والامكان وسط بين الوجوب والاستحالة . ولكن كلا من الجائز والممكن مرتبط بالعلة الكافية ؛ فاذا توافرت انتقل الجائز الى الحدوث بالضرورة ؛ وانتقل الممكن الى الوقوع وجوبا . واذا لم تتوافر ، ظل الجائز ممتنعا ، والممكن مستحيلا .

- ٢ -

ومن هنا كانت العلة الكافية هي الوسط الحقيقي بين الضرورة والامتناع ، بين الوجوب والاستحالة . واذا كان هناك تناقض بين الضرورة والامتناع ، بين الوجوب والاستحالة ؛ فهو تناقض في التجريد ، لافي التشخيص : فالتشخيص مرتبط بالصيرورة ، والصيرورة مرتبطة بالتغير ؛ في حين ان التجريد مرتبط بالوجود ، والوجود مرتبط بالثبات . لهذا لم تكن الصيرورة تتضمن تناقضا ؛ وانما تنتهي الى التناقض ، حينما نثبت طرفيها ، ونعاملها معاملة الوجود تجريدا . وهذا يعني ، ان التغير والتناقض ، وان كانا نتيجة الصيرورة ، فهما يختلفان فيما بينهما . والحقيقة ، ان التغير نتيجة ادراك عفوي لحركة الصيرورة ؛ في حين ان التناقض من صنع العقل ذاته . ان التغير سلسلة من الحلقات المتتابعة حلقة حلقة ؛ في حين ان التناقض هو هذه السلسلة ذاتها ، بعد ان نقضت حلقاتها الوسطى كلها ، ولم يبق الا الحلقتان القصويان ، اعني طرفي التغير : البداية والنهاية . ولكن هذا لا يحدث الا بالتجريد ، والتجريد عقلي صرف ؛ يصرف العقل فيه نظره عن مجموعة التغيرات الواقعية ، مكتفيا بتجريد طرفيها منها . لهذا قلنا : ان التناقض

من صنع العقل ؛ واذا حدث ان راى العقل التناقض في الواقع ، كان ذلك من خلال اطره ومقولاته المجردة ، التي يفرضها عليه بما هو تغيرات الصيرورة ، وفقا للسببية او الغائية ؛ اي وفقا لمبدا العلة الكافية . ولكن التناقض وليد النظرة الجزئية ، التي تقوّم الجزئيات بصفات خاصة ، وما هي جميعا بخاصة ؛ لانها خاضعة لتأثير الكل ، ومتأثرة بصفات الكل . ومن هنا كانت السببية سببية الكل ، والغائية غائية الكل !

والحقيقة ، ان الطرفين لا بد لهما من ان يكونا جزئيين ، والا لم يكونا طرفين ، ولكنهما بما هما جزئيان ، يحتاجان الى علة كافية تفصلهما عن الكل ؛ وهذه العلة الكافية هي الصيرورة ، اصل كل تغير يجعله العقل تناقضا بالتجريد . لهذا كان لا بد لهذين الطرفين من ان يكونا جزاي كل يتجاوزهما ، ويجعل حقيقتهما مستمدة من حقيقته . ولكن الانتقال طفرة الى الكل ، بحل التناقض في الهوية ؛ فتصبح الهوية هوية الكل ؛ وينعدم التناقض بانعدام الجزئيات والاطراف الجزئية ؛ وان ظل قائما بالقوة ، من حيث ان الكل يمكن ان يتفتت الى اجزائه ، بفعل الصيرورة ، وبتجريد العقل .

وهكذا يبدو لنا ، ان الحقيقة الكلية هي هوية بما هي وجود ، وتغير بماهي صيرورة ، وتناقض بما هي طرف الصيرورة او التغير في التجريد . بيد أن تناقض الاجزاء ، يحدث في الهوية بما هي وحدة ؛ بتثبيت العقل . ولكن الانتقال الى الكل ، يلغي التناقض ، بالغائه المثنوية والجزئية . وهذا يعني ، انه ما من تناقض في اطار الكل ، وفي اطار الوحدة . وفضلا عن ذلك ، فالاجزاء بحاجة الى علة كافية لحدوثها . وبما انها تنطوي على التناقض ، فهي بحاجة الى علل متناقضة ، لتكون متناقضة . ولكن العلل والمعلولات هي أجزاء الصيرورة انتظمت في سلسلة طويلة ؛ والعلل المتناقضة لا بد لها من ان تنتهي الى معلولات متناقضة ، هي ومعلولاتها اجزاء الصيرورة ، ولكن في حال اكتفاء العقل بطرفيها وتثبيتهما . ولما كانت هـذه العلل المتناقضة ومعلولاتها المتناقضـة تحدث في الصيرورة ، كانت الصيرورة هي سبب التناقض ؛ ولكن ، تجريد العقل ، وطبع طرفيها بطابع الوجود المجرد . وهذا يعني ، ان حركة التناقض تتلاشى في قلب الوجود ، وتتحول الى هويته بما هي كل ، من دون ان تفقد تناقضها بما هي اجزاء . وحقيقة ذلك ، ان التناقض وليد وجهة النظر ؛ ووجهة النظر تعني النسبية ، والنسبية مرتبطة بالاجزاء ؛ في حين أن الكل هو المطلق ، والمطلق لا يحوي تناقضا ؛ لأنه لا يخضع لوجهة النظر . لهذا كانت الهوية هي الحد النهائي للتناقض ، كما كان الكل هو الحد النهائي لاجزائه .

وبما ان الاجزاء جائزة او ممكنة ، وتحتاج الى علة كافية لاخراجها الى الحدوث او الوقوع، كان لا بد للكل من ان يكون هو العلة الكافية لكل جزء من اجزائه . وهذا ينتهي الى ان الهوية والعلة الكافية شيء واحد ؛ لان الهوية هي هوية الحقيقة الكلية ، والعلة الكافية هي علية الحقيقة الكلية ، وهذا معناه أن مبدأ الهوية يتطابق مع مبدأ العلة الكافية .

— ٣ —

اما وقد وصلنا في تحليلنا الى هذا الحد ، فقد اصبح يحق لنا ان نتساءل عن علاقة مبدا العلة الكافية بحقائق الواقع .

يقول ليبنتز : ان مبدا العلة الكافية هو سند حقائق الواقع ، وان مبدا التناقض هو سند حقائق البرهان (٨) . وهذا يعني ، ان هناك نوعين من الحقائق ، يستند كل نوع منهما الى احد هذين المبداين ؛ مما يجعل رد أحد هذين المبداين الى الآخر ، يتطلب رد كل نوع من نوعي هذه الحقائق الى الآخر ! ونحن لا نشك في ذلك . وقد سبق ان رددنا حقائق الرياضة الى حقائق الوجود(٩) . ولكننا نريد ان نلح الآن ، على وجه آخر من وجوه المسالة .

لقد ارجع ليبنتز القضايا الرياضية الى حدود وبديهيات ومصادرات ، هي سند الحقائق الرياضية كلها ؛ وجمل مالا يوافقها ، ويحتوي على ضدها ، في تناقض صريح معها (١٠) . ولكن الحدود والبديهيات والمصادرات نتيجة تجريد ، اي نتيجة عزلها عن الحقيقة الاولى ولاسيما عن الصيرورة ، حيث ينعدم عمل العلة الكافية ، بما هي علة كافية ؛ وحيث تصبح علة كافية انسانية ، أعني علة غائية . وهــذا يعني ، ان الحقائق الرياضية ، وهي جزئية ومجردة ، يمكن ان ترتد الى حقائق رياضية وغير رياضية ، هي سندها الاخير . ولكن هذه الحقائق السند لابد لها من ان تكون بدورها ، ذات اساس تستند اليه . وهذا الاساس هو الحقيقة الاولى ، حيث يتطابق مبدا الهوية مع مبدأ العلة الكافية ؛ لانهما يصبحان حينذاك صورة الحقيقة الكلية : الوجود المشخص .

---

(٨) المونادولوجيا ، ف ٣٣ ، في كتاب جورج طعمة ، ص ١١٣ .

(٩) راجع دراستنا « الفلسفة وبقين الوجود » في كتابنا « دراسات فلسفية : محاولة ثورة في الفلسفة » ؛ منشورات دار الانوار بيروت ١٩٧٣ .

(١٠) المونادولوجيا ، ف ٣٤ و ٣٥ ؛ في المصدر المذكور ، ص ١١٤ .

اما بصدد حقائق الواقع ، فقد رأى ليبنز ، انها تؤلف سلسلة من الاشياء المنتشرة في عالم المخلوقات ، والتي ترجع الى علل جزئية تتشعب ، تشعبا لاحدود له [11] . وهذا يعني ، ان سلاسل العلل الكافية للاشياء المحدثة ، ترتد الى علة كافية واحدة . ولكن ليبنز يضع هذه العلة الكافية الاخيرة خارج سلاسل الحدثات وتفصيلاتها غير المتناهية ؛ ويدعوها الله[12] . وهذا يعني ، ان هناك موجودا خارج الموجودات (المحدثات) ، هو علتها الكافية . وهذاتناقض في الحدود ؛ لان الموجودات جميعا هي موجودات جزئية ؛ وهي بما هي كذلك ، تمت الى الوجود ، من حيث هو الوجود في صيرورته والصيرورة في وجودها . ولهذا ، فاننا نذهب مذهب ليبنز في بعض ما ذهب اليه ، ونخالفه في بعضه الآخر .

اما سلاسل العلل الكافية للاشياء المحدثة ، وارتدادها الى علة كافية واحدة ، فاننا نوافقه عليه . ولكن هذه العلة الكافية هي الحقيقة الكلية في رأينا ؛ وهي تتبدى عللا جزئية لحوادث الصيرورة الجزئية ، وعلة كلية وجودية . وهذا يعني ، ان مبدأ العلة الكافية هو وليد الحقيقة الكلية ايضا ؛ كما ان مبدأ الهوية هو وليد هذه الحقيقة . ولكننا اذا وافقناه على ان هذه العلة الاخيرة واحدة ، لايمكننا ان نوافقه على وضعها خارج سلاسل المحدثات وتفصيلاتها غير المتناهية ؛ لان الصيرورة ليست خارج الوجود ؛ ولان الوجود في صيرورته والصيرورة في وجودها ، هو الحقيقة الكلية الوحيدة . فالصيرورة والوجود حقيقة واحدة ؛ ولاتصبحان حقيقتين الا بالتجريد . ولكن الصيرورة والوجود يعبران تعبيرين مختلفين عن ذواتهما : ان الصيرورة تعبر عن التغير ومايتبعه ؛ والوجود يعبر عن الثبات وما يتبعه من هوية . لهذا قلنا : ان الصيرورة تؤدي الى التجزيء والتجريد وهذا يعني ، انها علة الحقائق الجزئية والمجردة . وفضلا عن ذلك ، فان تصور علة اخيرة خارج سلسلة العلل الجزئية ، يفترض انقطاعا في سلسلة العلل ، وبالتالي نفيا للعلة الاخيرة اولا ، ولسلسلة العلل الجزئية ثانيا . وهذا تناقض في الحدود يجعل العلة ليست علة ؛ ويؤدي الى عدم تماسك التصور العام للعلية . ولهذا رأينا ، ان العلة الكافية الاخيرة هي الكل ؛ وان سلسلة العلل الجزئية معلولة لهذه العلة ؛ وغير منقطعة عنها ؛ لانها فيها .

وهذا يقودنا الى السببية والغائية من حيث انهما وجهان لمبدأ العلة الكافية في نظر

---

(11) المونادولوجيا ، ف ٣٦ ؛ في المصدر المذكور ، ص ١١٤ .

(12) المونادولوجيا ، ف ٣٧ و ٣٨ و ٣٩ و ٤٠ ؛ في المصدر المذكور ، ص ١١٤ .

ليبنز (١٣) . والحقيقة ، ان العلل الجزئية – كما يرى ليبنز نفسه – يمكن ان تتشعب تشعبا غير محدود ، بسبب الاختلاف الشديد في اشياء الطبيعة ؛ وانقسام الاجسام الى ما لا نهاية له(١٤) . وهذا يعني ، ان الحقائق التي يتكلم عليها ، هي حقائق جزئية ؛ وهي بما هي كذلك، تخضع للسببية والغائية . واذا نحن وجدنا التفريق ضروريا بين السببية والغائية من وجهة نظره ؛ لانه يتوخى الحقائق الجزئية ؛ كان لا بد لنا من مخالفته ، ونحن بصدد العلم الكلي ؛ اعني الفلسفة ؛ لان « موضوعها » هو الحقيقة الكلية ، لا الحقائق الجزئية . وفي الحقيقة الكلية ينعدم الفرق بين السببية والغائية ؛ لان الكل يكون سبب اجزائه جميعا ، وغاية اجزائه جميعا .

والحقيقة ، ان الفرق بين السببية والغائية نتيجة نظرة الذات الى الامور ، في التفاتها نحو الماضي ، او توجهها نحو المستقبل ؛ وهي في مد حركة الصيرورة ، وما تخلفه وراءها من موجودات جزئية . فهي في الحالة الاولى تربط بين السبب ونتيجته ؛ وهي في الحالة الثانية تربط بينهما ايضا ؛ ولكن ، من حيث هما وسيلة وغاية . وهذا يعني التجزيء والتجريد ؛ وهما يفترضان – كما لايخفى – الابتداء من الكل ، ومن المشخص !

ومادام الامر كذلك ، فلن يبقى مجال امامنا – من الناحية الكلية – للتفريق بين علة فاعلة وعلة غائية ؛ وان كان هذا التفريق يظل قائما من الناحيتين العلمية والعملية ؛ لان النظر يتوجه حينئذ الى حقائق جزئية ؛ وكذلك العمل . ولكن هذا لا يهمنا من الناحية الفلسفية .

— ٤ —

ولكن ، لنتوقف عند مفهوم السببية ، ونفحص عما يعنيه تماما . ان لكل سبب نتيجة . وقد تعودنا ان نفهم علاقة السبب بالنتيجة ، كما نفهم علاقة الفاعل بالمفعول الناتج عن فعله . وبهذا الصدد ، فقد فهمت السببية على نحوين مختلفين : سببية حلولية ، وسببية مفارقة . وتكون السببية حلولية ، حينما يكون من الصعب التمييز بين السبب والنتيجة ، او بين الفاعل والمفعول ، الا تجريدا ؛ مثل المفكر والتفكير ؛ فالمفكر هو السبب او الفاعل ،

(١٣) المونادولوجيا ، ف ٣٦ ؛ في المصدر المذكور ، ص ١١٤ .

(١٤) المصدر المذكور .

والتفكير هو النتيجة او المفعول ؛ ولكن التفكير حال في الفكر ، ولايفارقه . ولهذا نقول : ان العلاقة السببية بين التفكير والفكر هي علاقة حلول . وهكذا قل في النبتة والنمو ، في جهاز التنفس والتنفس . وتختلف عنها السببية المفارقة ، التي تكون فيها النتيجة او المفعول ، خارج مجال السبب او الفاعل ؛ مثل النشر ؛ فالسبب او الفاعل هو ذاتـي التي تنشر ، والنتيجة او المفعول هو الاثر الذي يحدثه نشري في الخشب ؛ والخشب شيء مغاير لي ، انا الذي اقوم بفعل النشر . ولهذا نقول هنا : ان العلاقة السببية بين الناشر والنشر هي علاقة مفارقة . وهكذا قل في المعدة والهضم ، في الصانع والصنع ، الخ ...

وعليه يكون السبب أو الفاعل ، ما من خلاله تحدث النتيجة ، او ما عنه يكون المفعول . ولكن تشبيه العلاقة بين السبب والنتيجة ، بالعلاقة بين الفاعل والمفعول ؛ كان محل مناقشة ورفض . ويكفينا أن نذكر بهذا الصدد الغزالي وهيوم .

لقد رفض الغزالي ان يرى في الاقتران بين ما يعتقد في العادة سببا ، وما يعتقد مسببا ، علاقة ضرورية ؛ فليس من ضرورة وجود احدهما وجود الاخر ؛ ولا من عدم احدهما عدم الاخر . فالنار لاتحرق القطن ؛ بل ان الله هو الذي يفعل ذلك بواسطة او بغير واسطة ؛ لان النار جماد ، والجماد لا يفعل . ونحن حينما نحتكم الى السببية ، انما نحتكم الى عادة خلقها الله فينا ، اقترن فيها اقتراب النار من القطن باحتراق القطن . وقد رسخ الله هذه العادة في اذهاننا ، ولا مبدل لما رسخه فينا ؛ فهو الضامن له(١٥) .

اما ديفيد هيوم فقد رأى ان السببية عادة ذهنية ، شأنه في ذلك شأن الغزالي ؛ ولكنها مجرد عادة ناشئة عن التكرار . ولهذا ، فالذهن لا يستطيع باي وجه من وجوه الامكان ، ان يجد النتيجة في السبب المفترض باكثر ضروب الفحص والتنقيب ضبطا ؛ لان النتيجة تختلف اختلافا كليا عن السبب ، ولا يمكنها بالتالي مطلقا ، ان تكتشف فيه ؛ فالحركة في كرة البلياردو الثانية تختلف اختلافا تاما من الحركة في الكرة الاولى ؛ وليس هناك اي شيء في احداهما يوحي باصغر اشارة الى الاخرى (١٦) .

---

(١٥) الغزالي : تهافت الفلاسفة ، ص ٢٢٧ ، دار احياء الكتب العربية ، ١٩٤٧ .

(١٦) ديفيد هيوم David Hume : بحث في الفهم الانساني An gnpuiny Concerning humanunderstanding ، ص ٢٨ ، A Gateway Edition نيويورك ١٩٥٦ .

وهكذا نلاحظ ، ان السببية يمكن الشك فيها ؛ وهي بحاجة الى سند تعتمد عليه . وقد جعله الغزالي الله ، أو العادة التي رسخها الله في اذهاننا ؛ وقد جعله هيوم مجرد عادة . ومع ذلك ، فنحن نرى في هذا وذاك شيئا من الافتعال ؛ لان العادة — سواء اضمنها الله بحسب رأي الغزالي ، ام لم يضمنها بحسب رأي هيوم — تحتاج بدورها الى تفسير . فكيف يخلق الله العادة فينا ، أو كيف تنشأ مجرد نشوء في اذهاننا بطابعها(١٧) ؛ وفي رأي هيوم ، هذا تابع للتكرار (١٨) . ولكن ، اي امكان هذا ؟ وأي تكرار ذاك ؟ انه امكان ما يحدث وما لا يحدث ؛ وتكرار ظاهرة وعدم تكرارها . ولكن ما يحدث وما يظهر هو جزئي او لاحق بالجزئي . والجزئي لا قوام له بذاته ؛ ومن باب اولى ، ما هو لاحق به .ولهذا لا بد من اسناد الجزئي الى الجزئي ، حتى يصل الى الكل الذي هو سند الجزئيات جميعا ؛ والذي هو العلة الكافية لكل ما يحدث ، أو يوجد ، أو يعرف ، أو يفعل .

وهكذا يكون مبدأ السببية مشكوكا فيه ، مادمنا في نطاق الجزئيات ؛ ولكنه يصبح محل يقين ، حينما يسنده مبدأ العلة الكافية ؛ ولا سيما حينما يتوحد هذا الاخير مع مبدأ الهوية في الكل المشخص . وهذا ناشيء عن كون الجزئي ينتمي الى دائرة الممكن والجائز ؛ في حين ان الكل هو دائرة الواجب والضروري . والحكم لا يكون يقينيا مادام يعتمد على مبدأ السببية وحده ، الذي يعمل في دائرة الممكن والجائز ؛ وهو يبلغ مثل هذا اليقين ، حينما يستند الى مبدأ العلة الكافية ، الذي يعمل في دائرة الواجب والضروري .

— ٥ —

واذا كان هذا شأن السببية ، كان لا بد للغائية من أن تكون كذلك ؛ وان يكن على نحو معكوس . والحقيقة ، ان مبدأ الغائية هو الذي يحدد للشيء غاية يحدث أو يكون من اجلها . ولكن الغاية مرتبطة بالوسيلة ؛ والغاية المحددة مرتبطة بوسيلة أو وسائل محددة . والعلاقة بين الوسيلة والغاية علاقة سببية ؛ ولكنها تبدو على نحوين مختلفين

(١٧) تهافت الفلاسفة ، ص ٢٢٤ .
(١٨) بحث في الفهم الانساني ، ص ٤٤

في التصور والتنفيذ . ففي الحين الذي تكون فيه الغاية سبب الوسيلة تصورا ، تصبح الوسيلة سبب الغاية تنفيذا . ولهذا كانت الغاية هي الاولى في التصور ، والاخيرة في التنفيــذ .

وهنا يمكننا ان نلاحظ عمل العقل في الغائية ، كما لاحظناه من قبل ، في السببية . ولكنه في الغائية أكثر وضوحا منه في السببية . ولهذا مال المفكرون الى الاعتقاد بان للسببية أصلا في الصيرورة ؛ في حين أنكر أكثرهم الغائية في الطبيعة ، ولم يسلموا بها الا لدى الكائنات العاقلة . والحقيقة ، ان الغائية هي صورة مقلوبة من السببية ؛ ولهذا كانت تعقيلا من الدرجة الثانية ؛ تعقيلا أول هو تعقيل السببية الى غاية . وما دام هناك قلب ، فهناك ارادة ؛ وما دامت هناك ارادة ، فهناك تحول من النظر الـى العمل ، في سبيل تحقيق غاية معينة ، بوسيلة أو وسائل معينة ؛ ابتداء من الغاية ، وانتهاء بالغاية ، بتوسط الوسيلة او الوسائل .

وهذا يعني ، أن السببية من صنع العقل ؛ ولهذا فهو يقلبها ويحولها الى غايته . ولكن هذا يصدق على السببية الجزئية التي هي جواز وامكان ، والتي تبدو في الصيرورة حوادث وموجودات جزئية . ولهذا ، لم يكن الذهن يطمئن اليها ، الا اذا تجاوزت نطاق الجزئيات الى نطاق الكل ، وتحولت الى علة كافية وجودا .

ومن هنا كان من الممكن للارادة ان تتدخل في نطاق الجزئيات ، مستهدية بالتفكير . فالتفكير المرافق للفعل الارادي يدرك العلاقة بين السبب والنتيجة في الحوادث ؛ ولايكتفي بهذا الادراك ؛ بل يدرك معه ايضا ، انه يمكنه قلبهما الى وسيلة وغاية ؛ أو غايـة ووسيلة . وعندئذ ، تتدخل الارادة ، وتقدم الوسائل التي من شأنها ان تحقق الغاية عملا ؛ حيث يدخل الفعل الانساني ــ بما هو حرية وحتمية ــ في نسيج الواقع الوجودي . وفي هذه الحال ، تمتزج الحرية بالسببية ، وتوجهها في الاتجاه الذي تحدده الارادة . واذا نحن دققنا النظر في هذه الحقيقة ، وجدنا تطابق السببية والغائية : تطابق الاسباب ــ النتائج مع الوسائل ــ الغايات ، في نطاق الواقع . ولكن هذا التطابق من صنع العقل ؛ سواء في النظر أو في العمل . ولكننا نربط بينهما تارة وفقا لمبدأ السببية ، وتارة أخرى وفقا لمبدأ الغائية : وفقا لمبدأ السببية نظرا ، ووفقا لمبدأ الغائية عملا ؛ من دون ان يخفي النظر العمل ، أو العمل النظر .

ولكن هذين المبداين يظلان ينتميان الى دائرة الممكن والجائز ؛ ولا بد لهما من ان يجدا سندهما في مبدأ العلة الكافية ، الذي ينتمي الى دائرة الواجب والضروري ؛ اما من اجل يقين النظر ، او من اجل نجوع العمل . وعندئذ ، فهما لايتطابقان في الكل تصورا فقط ، بل وجودا ايضا ؛ فيكون يقين التصور مستمدا من يقين الوجود .

وهذا يعني ، ان السببية والغائية شيء واحد ، رؤي من زاويتين مختلفتين ؛ رؤي رؤى حينا في صورته الطبيعية : سبب ← نتيجة . وحينا في صورته العقلية : غاية ⇄ وسيلة ؛ فكان النظر ممهدا للعمل في الرؤية الاولى ؛ وكان العمل متلبسا بالنظر في الرؤية الثانية . لهذا قلنا انهما تتوحدان في الكل : فكل ما يحدث سببه الكل ، وغايته الكل ؛ وليس التطابق في التصور الا تطابقا يرجع باصله الى وحدة « الموضوع » : الوجود الواحد !

وهذا يجعلنا نتلمح مبدأ الهوية ، ويثبت ما سبق ان بيناه ، من توحد الهوية والعلة الكافية في الكل المشخص .

خاتمة

نخرج من الذي قدمناه ، الى نتيجة واضحة كل الوضوح ، وهي انه ما من علة جزئية بالمعنى الدقيق للكلمة ؛ وان العلة الحقيقية هي العلة الكلية ، العلة الوجودية المشخصة ؛ لانها وحدها هي العلة الكافية .

واذا نحن اكتفينا في بعض الحالات ، بالعلة الجزئية – كما هو الامر في حياتنا اليومية ، او في دراساتنا العلمية والفكرية – فلان نظرنا يريد ان يتوقف عند العلة القريبة ، من دون ان يتجاوزها الى ما وراءها ؛ وان كان حينما ينعم النظر ، لا يستطيع الا ان يرى وراء العلة الجزئية ، علة جزئية اخرى ، تسلمه الى علة جزئية وراءها ، من دون ان تحط به هذه العلل الجزئية كلها ، على ارض اليقين .

وحينما نقول : ان نظرنا يريد أن يتوقف عند علة قريبة ؛ فنحن انما نعني ان عمل الذهن يتدخل هنا ؛ وان العلية هنا – شانها شان التناقض بالاضافة الى الهوية – تابعة لنظره ؛ فهو الذي يفصل بالفكر ، اجزاء الكل بعضها عن بعض ، مستندا الى حركة الصيرورة ؛

ويجمدها بالعقل في كيانات مستقلة على شاكلة الوجود ؛ فيجعلها عللا ومعلولات ، كما جعلها من ناحية أخرى متناقضات . ولكننا قلنا ايضا : ان نظر الذهن يفعل ذلك ، من دون أن يتجاوز العلة الجزئية الى ما وراءها ، الى علة كافية هي الكل ؛ وهذا يعني أن هناك علية الكل ؛ وهي – شانها شأن هوية الكل – بؤرة تتجمع فيها العلل الجزئية جميعا ، كما تتلاشى فيها التناقضات جميعا . وهنا تتوحد الهوية والعلة الكافية توحدا وجوديا مشخصا ؛ مما يعفينا من المحاولات التي قام بهـا « الفلاسفة » ، لرد احداهما الى الاخرى ، بالتفكير . وهذا لان الهوية والعلة الكافية ليسا مبدأين منطقيين يصدقان على الحقائق الجزئية ؛ بل مبدآن فلسفيان يجعلاننا في تماس مع الحقيقة الكلية ، ويكونان سندا للمبادىء المنطقية .

ومن هنا لم تكن سلسلة العلل الجزئية تنتهي الى علة أخيرة تقع خارجها ؛ بل كانت جميعا معلولة للعلة الكلية ، وتقع فيها ؛ لان الكل لا خارج له ؛ ولان العلل الجزئية هي العلة الكلية وقد تراءت عللا جزئية ، من خلال صيرورة الكل . وما صدق على العلية يصدق على الغائيـة ؛ لان الغائية ليست في حقيقة أمرهـا ، غير العلية وقد رؤيت بمنظار الوسيلة والغاية .

وهذا ينتهي الى ان الفرق بين العلية والغائية ينعدم من ناحية النظر الفلسفي ؛ أي من ناحية التفكير في الكل . وهذا دون شك ذو دلالة كبيرة فيما يتعلق باختلاف التفكير العلمي عن التفكير الفلسفي .

التعبير والأسلوبية

عدنان بن ذريل

الصلة بين العلامة اللغوية ، المحكية أو المكتوبة ، وبين مضمونها الذهني ، اي المعنى الذي لها ، صلة اتفاقية ، غير مباشرة ، وغير مبررة ، وتعود الى التواضع الاجتماعي ، كما تتحمل باستمرار آثار الاستعمال .

ان (اللغة) منظومة من علامات صوتية تستخدم كأداة للتواصل ، ونقل الافكار بين الناس .. ولذلك هي من طبيعتها تتجه الى ضبط مفروضاتها ، لتؤلف منها مدونتها المعجمية ، وقواعدها .

التمفصل اللغوي :

واللغويون يعتبرون (التمفصل) أبرز خصائص اللغة ، فبواسطته ينحل الكلام الى وحدات كبرى ، وصغرى ، هي الجمل ، والكلمات ، والحروف ، تكشفها التغيرات التي تطرأ على عناصر الكلام ، وبنيته ..

والتمفصل اللغوي نوعان : تمفصل دلالي ، ينم عن الجمل ، وأجزائها ، وتمفصل صوتي ينم عن الكلمات وحروفها .. وعادة يطلق التهجي الذي نتهجى به الكلمات ، والحروف ، على هذا التمفصل بنوعيه(١) .

فعندما أقول : هذا قلمي ، هذا قلمك ، هذا قلم اخي ، هذا قلم اخيك ،

هذا قلم اخيها ، الخ . . الاحظ ان الكلام في كل مرة يحتفظ بوحدات لم يدخل عليها تغيير ، في حين هناك وحدات فيه دخلت عليها التغييرات .

ان كلمة (هذا) في الجمل الخمس لم تتغير ، في حين طرأ التغيير على كلمتي (قلم) ، و (اخ) في قلمي ، قلمك ، قلم اخي ، اخيك ، اخيهاالخ . . اذ دخلتهما الياء ، والكاف ، والهاء ، والالف ، والتي تثبت الاضافة .

ويقول العالم اللغوي (جون ليونس) ان من اللغويين من يعتبر التمفصل اللغوي بنية مزدوجة تحيل الى تلازم المستويين اللذين للغة ، اي مستوى الاصوات ، ومستوى المعاني ، وبالتالي تلازم سطحين لغويين متميزين ، سطح التعبير ، وسطح المضمون .

ولكن الدقة العلمية تقتضي التفرقة بين المستوى ، والسطح في امور اللغة، ومقوماتها . . لان الاصوات تخص علم الصوت (الفونتيك) ، وعلم وظائف الصوت (الفونولوجيا) ، وليس لها في حد ذاتها معنى ، رغم ان لها شكلا بدائيا .

في حين ان السطحين اللغويين الاولين ، سطح التعبير وسطح المضمون ، هما وحدهما اللذان لهما الاثر الفاصل في بناء الكلام ، جمله وكلماته ، وبالتالي تعبير الانسان بواسطتها عن مقاصده ، وافكاره(٢) .

وفي الاتجاه نفسه يؤكد العالم الاسلوبي (بيير غيرو) على ضرورة التمييز بين التمفصلين الدلالي ، والصوتي ، وبين المستويين اللذين لعناصر الكلام ومعانيه ، في الجمل ، والكلمات ، والحروف .

ان التمفصل في نظره متميز عن مستوياته ، ويقوم بنفس عملية الابلاغ اللغوي،لان الجمل والكلمات والحروف عبارة عن اشارات حاملة للمعنى. . كما ان الدلالة فيها شيء اصطلاحي حتى في احوال التصريف ، والاعراب . بعبارة اخرى ، ان (التمفصل) شيء للقدرة على الكلام ، وبالتالي للقدرة على تأليف الجمل . . في حين ان مستويات الاصوات ، والمعاني ، وخاصة التي لوظائف الصوت شيء طبيعي ، وفيزيائي في الاساس ، ومتميز عن القدرة على الكلام ، وعملها(٣) .

الشكل والمادة في اللغة :

وفي نظر (دي سوسور) ان الصوت والمعنى ، خارج البنية اللغوية التي يظهران بها(٤) لا يؤلفان غير — كتلتين دون شكل — ، وان بين مادة كل منهما ، مادة الصوت ومادة المعنى تتشكل صورتان مجردتان هما صورة التعبير ، وصورة المضمون .

هاتان الصورتان المجردتان هما وحدهما موضوع (علم اللغة) ؛ ويمكن معرفتهما ، وتحديدهما بواسطة العلاقة المتبادلة التي بينهما ، اي بواسطة الوظيفة الدلالية للغة .. والشكل اذن مقابل للمادة في نظره .

(مادة المعنى) مؤلفة من جميع الافكار ، والمشاعر المشتركة بين الناس بصرف النظر عـن اللغة التي يتكلمون بها .. انهـا مادة سديمية ، غير متميزة ، ابتداءً منها تتشكل المعاني في اللغات المختلفة ، بواسطة اقترانات اصطلاحية بينها وبين الاصوات .

و (المادة الصوتية) عجينة ، مثل قطعة الصلصال ، يمكن ان تتشكل الى احجام ، وصيغ مختلفة .. انها المحل الذي تحصل فيه التمايزات الدلالية التي تعطي كلمات المعجم ؛ ولكن الكلمة ، في حد ذاتها اصطلاحية ..

وكما هي الحال في لعبة الشطرنج ، كل كلمة في اللغة تتحرك حركة البيادق في اللعبة ، ولكنها لا علاقة لها باللعبة ، ثم لا تؤثر عليها كلعبة ، ويمكن بالتالي استبدالها بغيرها .. ومن هنا قرر دي سوسور ان « اللغة شكل، وليست مادة » .

ويقول (جون ليونس) ان سطح التعبير يتالف من كلمات قابلة للتحول ، لانها تتحقق في مادة طبيعية ، فيزيائية ، هي سلم الاصوات الذي يتحمل كل تغيير صوتي، ودلالي .. ومن هنا المقابلة بين الكلمة الوظيفية، والكلمة النحوية .

الكلمة الوظيفية مادة فونولوجية مركبة من عناصر تعبير .. ولكن الكلمة النحوية مادة قواعدية ذات وظائف تمييزية يراعى فيهـا التركيب ..

ولا علاقة مباشرة بين الكلمة النحوية وتحققها في الاصوات ، لانها تمر بمستوى الفونولوجيا .

ويضيف انه يمكن ان تتحقق في اية نموذجية صوتية عناصر تعبير لغوي ، شريطة ان تكون للمتكلم بها قدرة على التغلغل في مادتها الصوتية ، كما تكون للمستمع قدرة على فهم كل تمفصلاتها اللغوية(٥) .

التعبير اللغوي :

يبدأ التعبير اللغوي حين تتمتع العبارات المنطوقة بنحويتها ، وافادتها للمعنى .. ولذلك يعتبرون قواعد التعبير قواعد تركيب ، ودلالة .. وقديما كان اليونان ، ثم العرب يعتبرونها جزءا من البلاغة .

ويقصد مصطلح (تعبير) المظهر اللغوي للكلام كمنطوق دال .. ولذلك هو يقابل (المضمون) ، او مدلول الكلام .

جاء في معجم علم اللغة : « الخطاب الانساني عبارة عن سلسلة منظمة من الاصوات المميزة ، ويطلق (التعبير) على المظهر المحسوس الذي للغة كنظام دال ، ويقابله المضمون(٦) » .

وفي نظر هلمسليف كل رسالة ابلاغية تتضمن في نفس الوقت تعبيرا ومضمونا .. اي انها يمكن ان تعالج من زاوية الدال (التعبير) ، او من زاوية المدلول (المضمون) .

والتعبير يمكن اعتباره كمادة صوتية محكية او مكتوبة ، كما يمكن اعتباره كشكل، هو الشكل الذي تتخذه المادة .. اي ما به يتمفصل سطحا التعبير والمضمون .

وتتحقق بنية التعبير على مستويات متميزة ، اولها المستوى الصوتي ، وهو دون صلة مباشرة مع المضمون .. ان الوحدة الصوتية ، الفونيم ، هي دون صلة مباشرة مع المضمون ، وهذا يعني انها في حد ذاتها بدون معنى .

وانه على المستوى التركيبي ، الصرفي والنحوي ، تلتحم بنية التعبير مع بنيـة المضمون .. وأن الوحـدة النحوية ، المورفيم ، يمثل خط التلاقي ، الذي عنده يدخل سطح التعبير في علاقة مع سطح المضمون(٧).

النحو ، والقواعدية :

القدماء اعتبروا النحو مجموع القواعـد المتعلقة ببناء الكلام الصحيح لغويا .. ومن هنا السمة المعيارية التي كانت له ، وتقوم على مبادىء متنوعة تتعلق بالصوت ووظائفه ، والتركيب وبلاغته ، والدلالة وافادتها. ولكن مع ظهور البنيوية ، وخاصة بفعل ايثار البنيويين للوصف على المعيار ، تضاءلت القيمـة المعيارية التي لتركيب العبـارة ، أو التي للقواعد ، والمبادىء التي تتحكم بها .

كان (علم النحو) علما معياريا يهتم بصحة العبارة اللغوية ، فيحدد لها نماذج تضبط قواعديتها .. في حين انه اليوم علم وصفي ، لا تتعدى مهمته وصف بناء العبارة اللغوية .

وكان اليونان ، ومن بعدهم اللاتين يعتقدون بوجود قواعد عمومية تتحكم ببناء الجمل ، والكلمات .. كما كانوا يقولون بالمناسبة بين الاصوات والمعاني ..

وقد اعتقدوا(٨) ان بنية اللغة تعكس بنية العالم ، وان الكلمات تدل على كيفية وجود الاشياء ، فقالوا بالعمومية النحوية استنادا الى عمومية المقولات المنطقية .

في حين ان غالبية اللغويين اليوم يعتبرون (القواعدية) شيئا نسبيا ، هي تتباين من لغـة الى اخرى ، بدليل اختلاف اللغات في صرفهـا ، ونحوها ، وترتيبها لأجزاء الكلام .

وقد عمد (دي سوسور) الى دراسة اللغة دراسة تاريخية ، دياكرونية، ودراسة وصفيـة ، سنكرونية ، دون أن يقابلهما بالمعيـار .. الاولى

تدرس التطور اللغوي عبر الزمان ، والثانية تصف حالات محددة للغة ، في اوقات محددة .

ودي سوسور يقابل بين الكلام ، واللغة .. (الكلام) هو المنطوق من خطاب أو حوار ؛ والعالم اللغوي يدرسه كي يتبين البنية التي وراءه .. وهذه البنية ، وهي التي سمحت بالتواصل اللغوي بين الناس هي نظام الكلام ، وهي موضوع الوصف اللغوي(٩) .

الانتظام اللغوي ودرجات القواعدية :

ان قواعد النحو ، في هـذا المنظور الديسوسوري سوف تكون هـذا الوصف التصنيفي للعناصر اللغويـة ، واقيسة التصريف ، ونماذج التركيب .. بحيث أصبح علم النحو منذ دي سوسور مجرد وصف للانتظام اللغوي ، اي مجرد تصنيف لعناصر الكلام ، وفئاته .

ويذكر روويت ان مفهوم القواعدية لا يعني بالضبط (الصحة النحوية) .. وذلك بفعل ان الصحة النحوية تتحكم بها لهجة المتكلم ، وأسلوبيته في الكلام ، حيث نجد درجات للقواعدية تستعمل تراكيب نحوية متفاوتة في صحتها(١٠) .

وفي نظر شومسكي ان المقابلة بين (نحوي) وغير نحوي يجب ان نستعيض عنها بسلم لدرجات القواعدية .. ومهمة القواعـد آنئذ ليس تعداد جميع الجمل النحوية ، وانما تحديد درجة من القواعدية للتتابع الذي تتتابعه المورفيمات .

وقد حاول هوكيت ، وجرينبرج ، وديبوا تبين البنية اللغوية من خلال الاحصائيـات . ويرى دبنجويل ، وسوبولان ان العلاقـة بين الكثرة النسبية والقواعدية يظل لها معنى ، شريطة اعتبار هذه الكثرة كثرة جمل نموذجية ، وليس كثرة جمل فردية .

إن (الجملة النحوية) ليست شيئا واحـدا مع منطوق جد منتشر في الخطاب؛ وفي نظر شومسكي ان مفهوم الجملة النحويةفي لغة ما لا يتساوى

مع مفهوم جملة ذات قيمة احصائيــة عالية من حيث تنظيمهـا ، في هذه اللغة .

وعلى ذلك يكون مفهوم القواعدية قد افاد الدارسين في تحاشي الغموض واللبس اللذين في اعتبارات الصحة والخطأ في الجمل ، او ايضا اعتبارات الامكان والوجود بالنسبة للجمل الممكنة ، او الموجودة في اللغة(١١) .

نماذج علم النحو :

ويعدّد العالم اللغوي (جليسون) ستة نماذج لعلم النحو ، هي :

١ — علم النحو الوصفي ؛ وهو مجموع منظم للصيغ المتعلقة بمخططات البناء التي تميز المنطوق اللغوي النحوي ، وهو اهم هذه النماذج قاطبة .

٢ — ولكن قد يقود علم النحو الوصفي من يستعمله الى الوصف المباشر لكل جملة او تفسيرهـا ، فيسمى بعلم النحو التفسيري ، او علم نحو المتلقي .

٣ — وبدلا من ان يعطي علم النحو قواعد تسمح بوصف الجمل ، يمكنه ان يعطي قواعد لبناء الجمل في تلبيتها متطلبات الكلام ، فيسمى بعلم النحو التوليدي ، او علم نحو الباث .

٤ و ٥ — وبدلا من المقاربــة بــين علم النحو التفسـيري ، وعلم النحو التوليدي ، تمكن المقاربــة بين علم النحو الذي في لغتــين مختلفتين ، فنحصل على علم نحو مقارن ، ينقسم الى نوعين ، أحدهما لوجوه الشبه بين اللغتين ، والآخر لوجوه الاختلاف بينهما .

٦ — واذا ضمنا الاعتبارات الاجتماعيــة في علم النحو ، واخذنا نهتم بالاستعمال الجيد ، او نرفض الاستعمال الفاسد ، كان عندنا علم نحو معياري ، وهو مغاير لعلم النحو الوصفي(١٢) .

ثم يقول (جليســون) إن كل نموذج من هذه النماذج الستة لعلم النحو يصف بعض الجمل ، ويعتبرها صحيحة دون اخرى .. الامر الذي يدل على القواعدية ، وان هناك درجات في هذه (القواعدية) .

ويضيف ان التمييز في ذلك متأت من ان الوصف اللغوي يستند الى انماط مختلفة ، هي : آ ـ النمط البراديجمي القديم ، الذي يصف صيغ الصرف ، واحوال الاعراب ، ب ـ نمط العناصر ، والذي يصف البنية اللغوية من خلال الوحدات اللغوية ، والاستعمال الركني .
ثم جـ ـ نمط التبديل في هذه العناصر ، واستعمالها ؛ د ـ نمط الاختيار الثانوي في الاستعمال الركني ؛ هـ ـ نمط الضبط القياسي للعناصر والاستعمال(١٣) .

الكفاءة ، والانجاز :

وذهب رواد النحو التوليدي الى ان الاشخاص المتكلمين هم الذين ينتجون الجمل ، وأن النحو كعلم للقواعد هو الذي يولدها ، فتوجد اللغات :

ان الانسان يملك قابلية للكلام يكتسبها في طفولته مع تعلم اللغة ، هي (الكفاءة) ، كومبيتانس ، وهي قدرة كامنة تسمح له بجميع صنوف الكلام ، ويقابلها (الانجاز) ، برفرمانس ، وهو ايضا قدرة ، ولكنها قدرة في انجاز الكلام .

وهذه المقابلة بين الكفاءة والانجاز تعود الى (شومسكي) ، والذي كان يرجح في الدراسات اللغوية تبين القدرة الذاتية للمتكلمين على تبين السياق اللغوي ، أو الاجتماعي ، او الواقعي المتعلق بالكلام .

ومهمة علم النحو في هذا المنظور تصبح دراسة (الكفاءة اللغوية) في توليدها للجمل المختلفة في لغة المتكلمين .. حرص شومسكي على تبيين العمومية الصوتية ، والوظيفية ، والدلالية التي لكل جملة من الجمل .. إن علم النحو اذن يجب تمثله ، ليس كقائمة جمل صحيحة ، وانما كمنظومة قواعد عامة تسمح بتوليد الجمل الصحيحة .. ويعرف رووبت علم النحو بانه عملية تنظيمية تضع الاصوات والمعاني في علاقة متبادلة ، ثم تفسرها تعسيرا دلاليا ..

وان القدرة على تمييز النحوي من غير النحوي تعود الى الكفاءة اللغوية

للمتكلمين باللغة ؛ والجملة النحوية هي الجملة الحسنة البناء ، والجملة غير النحوية هي الجملة التي تبتعد عن المبادىء التي تؤلف قواعدية هذه اللغة ..

و (علم النحو) كقواعدية اذن هو عملية تنظيمية لتوليد الجمل النحوية ، وصفها وتفسيرها ، بواسطة مجموع معلومات ، هو المعادل للقواعد النحوية(١٤) ..

اللغة كفعالية ، وخلق ، وتوليد :

بدا واضحا للعيان ، ان بعض الاجهزة المنتهية ، مثل الدماغ البشري ، لها فعالية غير منتهية .. و (بوستال) يعرّف علم النحو بانه عملية تنظيمية منتهية قادرة على توليد مجموعة غير منتهية من الجمل ..

وبالفعل يتجلى مظهر الخلق الذي للغة عندما تتمثل الكفاءة اللغوية عند المتكلم ، على شكل منظومة (قواعد) تسمح بتوليد مجموعة غير منتهية من الجمل .

ويميز شومسكي بين نوعين من الخلق اللغوي : ١ ـ الخلق الذي يبدل القواعد ، و ب ـ الخلق الذي تحكمه القواعد .

محل الاول الانجاز اللغوي ، اي الكلام ، ويتألف من الانحرافات الشخصية العديدة ، والتي ينتهي بعضها بفعل التكديس والتراكم الى تبديل نظام اللغة .

والثاني يرجع الى الكفاءة اللغوية ، اي اللغة نفسها ، وتمثله القواعد القابلة للمراجعة التي تؤلف النظام اللغوي .

وكان (هلمسليف) تحدث عن الخلق اللغوي في ايجاد الاشارات الجديدة عن طريق قواعد معروفة .. انه يميز بين الوحدات الداخلية ، والوحدات الخارجية للدال (التعبير) ، والمدلول (المضمون) .

الوحدات الداخلية يسميها عناصر ، او صور ؛ والوحدات الخارجية يسميها الاشارات .. العناصر او الصور متناهية في العدد ، في حين الاشارات لامتناهية .

والسر في تكوين اللغة ، في نظره هو في هذه الامكانية التي في تشكيل اشارات لا متناهية في العدد بواسطة قواعد محدودة ، ومعروفة(١٥) .

وحدات التعبير ، لغويا ، ودلاليا :

الكلمات في الجمل المختلفة تقوم من مادة اصلية هي بمثابة جذر لها ، ثم من سوابق على هذا الجذر ، او لواحق له ، هي تدخل عليها ، بحسب احوال التركيب ، والدلالة .

وأصغر وحدة صوتية في الكلمة هي (الفونيم) ، او الصويت ؛ وهو صوت وظيفي يقوم بالتمييز المفصلي للتهجي الصوتي ، والدلالي على السواء ، وتكتسب الكلمة منه دلالتها .

الا انه في حد ذاته خال من المعنى ؛ وكان هلمسليف يقول ان الطابع الصوتي للفونيم (عرضي) ، وانه « وحدة فارغة عديمة المعنى » ، ويكتسب دلالته من غيره من الفونيمات التي يمزجها كلام المتكلم بعضها الى بعض .

والجذر في العربية يسمى (الاصل) ، وهو إما ثلاثي او ثنائي ، وفي التقليد اللغوي ان التمييز بين الجذر وبين السوابق واللواحق هو الذي يدل على الوظيفة اللغوية في اداء المعاني .

واليوم يميزون بين (الليكسيم) ، اي الوحدة الجذرية ، وبين (المورفيم)، اي الوحدة الصرفية ، والتي عند البعض تدل على الوظيفة النحوية في الكلمات .

والمؤلفون ذوو الثقافة الساكسونية يميزون العلامات اللغوية من جهة تسويغها ، اي من جهة العلاقة الطبيعية التي بين الدال ، والمدلول في تكوينها(١٦) .

ويميز (بيرس) بين ثلاثة انواع من العلامات:الرمز ، والايقونة ، والمشهدية، والقرينة ؛ ويعرّف كلا منها استنادا الى المفسر لها ، اي الاثر الذي تحدثه .. اذ يراعي فيها الطابعين الاصطلاحي ، والطبيعي ، والمعرفة التي عندنا عن العلاقة بين العلامة ، ومدلولها .

الرمز ، بالمعنى العام علامة ، اي اشارة اصطلح عليها ؛ وهو يقوم على الطابع التحكمي في الاصطلاح على مدلولها ؛ ولذلك هو يقابلها بالايقونة ، اي المشهدية ، وعلاماتها التي هي علامات غير تحكمية الاصطلاح .

يقول(١٧) بيرس : « الايقونة اشارة تحوي على خصيصة تجعلها دالة ، رغم ان موضوعها غير موجود ، مثل اثر القلم الذي يمثل المثلث ؛ والرمز اشارة تفقد هذه الخصيصة التي تجعلها اشارة اذا لم يوجد المفسر .

وتلك هي حال العلامات اللغوية التي تدل على ما تدل عليه فقط ، من واقعة انها نسبت لها هذه الدلالات » .

و (القرينة) اشارة تفقد فورا الطابع المميز الذي يجعلها اشارة ، اي علامة ، اذا لم يكن موضوعها موجودا ، ولكنها لا تفقد هذه الميزة حتى اذا لم يوجد المفسر .. وكل ما يلفت الانتباه ، ويثيرنا قرينة(١٨) .

وظائف اللغة ، وتعبيرية الكلمات :

ان تعبيرية الكلمات تبدأ من المستويات اللغوية ، والدلالية ، ثم تتأكد وتتضح على المستويات الاسلوبية .

و (بوهلر) يعتبر ان المنطوق اللغوي ، مستقلا عن وظيفته الخاصة هو عرض ، اي قرينة لما في ذهن المتكلم ، ورمز ، اي اشارة لما هو مقصود ، ومؤشر ، اي علامة عند من نتحدث معهم(١٩) .

ويدرس بوهلر المنطوق اللغوي من اساس مقومات (فعل الكلام) ، اي المتكلم ، والمستمع ، والموقف ، وهي ما يسميه بالاقتضاء الكلامي ، وله وظيفة اقتضائية .

والتصنيف الذي اقترحه (بوهلر) لوظائف اللغة يقوم على مراعاة الاقتضاء ، اي ظروف الكلام ، والتمثيل ، اي الوصف ، والتعبير ، اي الافصاح الذاتي .

وبذلك يكون للغة ثلاثة وظائف ، هي الوظيفة الاقتضائية ، والوظيفة الوصفية ، والوظيفة التعبيرية ، وهي تجتمع عادة في المنطوق اللغوي الواحد(٢٠) .

وقد عدل (جاكبسون) هذا التصنيف في عدة نطاق ، اذ اصطنع على الخصوص فكرة الاذاتية بدلا من فكرة الاقتضائية ، وفكرة المرجعية بدلا من فكرة التمثيل ، وهكذا . .

كما انه اضاف ثلاث مكونات لعملية الابلاغ اللغوي ، اعتبرها نقاط انعكاس للمنطوق اللغوي : آ ـ السنن الذي للمدونة والمفروضات ؛ ب ـ القناة الاتصالية التي لتامين الابلاغ ؛ جـ ـ الوظيفة الشعرية ، او الاستعمال الفني للغة على العموم .

تصنيف جاكبسون :

وقد نص (جاكبسون) على ست وظائف لغوية (٢١) ، رتبها ترتيبا رتبويا يمكن اعادة عكسه ، بحيث اصبح كل منها مرتبطا مع غيره ، ويخضع له . . ان عملية التخاطب تصبح تأليفا لهذه الوظائف ، بحيث يصطبغ الكلام بسمات الوظيفة الغالبة ، وهي :

١ ـ الوظيفة المرجعية ، وتتعلق بموضوع الرسالة وسياقها ، وتحدد العلاقات التي بين الرسالة والموضوع الذي تدل عليه ، ويقال لها ايضا الوظيفة الاحالية ، او الدلالية . .

٢ ـ الوظيفة الندائية ، او الافهامية ، وتتعلق بالمخاطب ، وموقفه النفسي ، وتعود الى العلاقات التي بين الرسالة والمتلقي ، في فهمه لموضوعها . .

٣ ـ الوظيفة الانفعالية ، وتتعلق بالمتكلم ، وقدرته على ابلاغ رسالته ، وهي تحدد العلاقات التي بين المتكلم والرسالة ، اي الباث والمنطوق اللغوي . .

٤ ـ الوظيفة الاتصالية ، او الانتباهية ، وتتعلق بما يستخدمه المتكلم من وسائل لتامين عملية الاتصال ، اذ تحرص على ابقاء التواصل بين المتكلم والمتلقي .

٥ ـ الوظيفة الشعرية ، وتشير الى قيمة الرسالة نفسها ؛ وقد عرفها

جاكبسون بأنها علاقة ذاتية ، هي العلاقة بين الرسالة وذاتها ، اذ تكون الرسالة غاية ذاتها ..

٦ ـ الوظيفة ما وراء اللغوية ، وتعود الى العلاقات اللغوية نفسها .. وهي تتعلق بقابلية المنطوق اللغوي للصياغة الصورية ، وأن يصبح مدونة .

وقد اعتمد (بيير غيرو) هذا التصنيف في كتابه (علم العلامات) واعتبر ان وظيفة العلامة هي ايصال الافكار للآخرين عن طريق بث رسالة اليهم ..

ولذلك اعتبر ان تصنيف جاكبسون لوظائف اللغة ينطبق على اشكال الايصال العلامي المختلفة ، فأورده دون رتبوته ، وشرحه .

وفي نظر بيير غيرو هناك وظيفة مزدوجة وأساسية للغة ، هي دورها المرجعي من جهة ثم دورها الانفعالي من جهة ثانية ، فأكد على أثر الادراك والشعور في الخطاب ، ثم علاقة الخطاب بالذات والموضوع (٢٢) .

سرّ الاسلوب :

تقوم الظاهرة اللغوية بواقعين وجوديين، هما على حد تعبير دي سوسور : ظاهرة اللغة كمدونة معجمية ، وظاهرة العبارة أي الكلام ، أو القول كتعبير عن فكر قائله .

هذان الواقعان أخذ الباحثون اللغويون ، والاسلوبيون يحددونهما ، كل حسب تمثله واجتهاده ؛ فاعتبرهما (غوستاف غيوم) اللغة والخطاب ، و (لويس هلمسليف) النظام أو الجهاز اللغوي ، والنص أو متن الخطاب ؛ و (شومسكي) الطاقة اللغوية ، أو الكفاءة ، والانجاز أو القول نفسه ، و (جاكبسون) النمط والرسالة ، وهلم جرا ..

وقد ذهب (ماروزو) الى ان الاسلوبية تدرس المظهر ، والكيفية اللذين ينتجان عن اختيار المتكلم للعناصر اللغوية التي تحت تصرفه .. كما ذهب (سبيتزر) الى ان الاسلوبية تحلل وظيفة العناصر اللغوية كما يكشفها الانزياح ، وان علم اللغة هو الجسر الموصل الى تاريخ الادب(٢٣).

وذهب (والاك وفارين) الى ان علم اللغة ما ان يكرس نفسه لخدمة الادب حتى يستحيل الى اسلوبية ، او علم للاسلوب (٢٤) .. ويجزم (بيير غيرو) في كتابه الاسلوبية ، ان الاسلوبية مصبها النقد ، وبه قوامها ؛ كما ذهب (جورج مويان) الى ان اية اسلوبية لا بد ينتهي بها المطاف الى البلاغة ، وأن نظرية اسلوبية لا تفسر لماذا كل اسلوبية تصبح بلاغة لا تكون بلفت المنابع الحقيقية لسر الاسلوب (٢٦) ..

كما ذهب (مارتينه) الى ان الاسلوب يفترض انضاجا ، قد يكون في بعض الاحيان لا شعوريا ، ولكن لا غنى عنه .. وفي نفس الاتجاه اكد (سبيتزر) ، و (ريفاتير) على الطابع الشخصي للمتكلم في كلامه ، ولغته (٢٧) .

اتجاهات ومناهج ..

لقد تناولت تحليلات الاسلوبيين للاسلوب الظاهرة الاسلوبية من زوايا مختلفة .. فمن زاوية ــ المتكلم ــ ، اي الباث للخطاب اللغوي ، الاسلوب هو الكاشف عن تفكير صاحبه ، أو هو الانسان نفسه على حد تعبير بيفون .

ومن زاوية ــ المخاطب ــ اي المتلقي ، الاسلوب ضغط مسلط على المخاطبين .. والتأثير الناجم عنه يصير الى مفهومي الاقناع والامتاع .. وفي نظر (ستاندال) جوهر الاسلوب في تأثيره ، وحسب فاليري وجيد الاسلوب هو سلطان العبارة .

واما من زاوية ــ الخطاب ــ ، فإن غالبية الاسلوبيين يعتبرون الاسلوب موجودا في ذاته ولذاته .. وقد حصر (شارل بالي) مدلوله في تفجر الطاقات التعبيرية الكامنة في اللغة ، بخروجها من عالمها الى حيز الوجود اللغوي .. كما عرف (ماروزو) الاسلوب بأنه اختيار الكاتب ما من شأنه ان يخرج بالعبارة من حالة الحياد اللغوي الى خطاب متميز بنفسه.

كان من الطبيعي اذن ان تتنوع الاتجاهات في الاسلوبية ، وتتنوع بالتالي المناهج .. تحمس قوم لاجتماعية اللغة ، وتعبيريتها ، وتحمس آخرون

للتكوين الاسلوبي ، وظروف تجربته ، وآخرون تحمسوا لبنية النص كما يقدمه المؤلف الواحد وغير ذلك .

اسلوبية التعبير ..

يرى (شارل بالي)أن اللغة ، سواء نظرنا اليها من زاوية المتكلم ، أو من زاوية المخاطب حين تعبر عن الفكرة ، فمن خلال موقف وجداني .. بمعنى ان الفكرة حين تصير بالوسائل اللغوية كلاما ، تمر لا محالة بموقف وجداني ، من مثل الامل ، او الترجي ، او الصبر ، او الامر ، او النهي ، وهلم جرا ..

هذا المضمون الوجداني للغة هو الذي يؤلف موضوع الاسلوبية في نظره .. وانه هو الذي تجب دراسته عبر العبارة اللغوية ، مفرداتها وتراكيبها ، من دون النزول الى خصوصيات المتكلم ، وخاصة المؤلف الادبي ، لان ذلك من اختصاص البحث الادبي في الاسلوب ، وليس من اختصاص الاسلوبية كعلم لغوي منهجي .

يقول شارل بالي : « تدرس الاسلوبية الوقائع المتعلقة بالتعبير اللغوي من وجهة محتواها الوجداني ، اي التعبيرية اللغوية عن وقائع الوجدان ، وأثرها بالتالي على حساسية الاخرين (٢٨) » .. وهذه الوقائع تنعكس في نوعين من الآثار يكشفان عن الاساس الوجداني لاسلوب المتكلم او الكاتب : آثار طبيعية ، وآثار منبعثة .

آ ـ الآثار الطبيعية ، مثل تساوي الشكل والموضوع ، أو الصورة والمضمون ، كالعلاقة بين الصوت والمعنى في اسماء الاصوات ، او العلاقة بين المعاني والصور البلاغية التي للتعجب ، والاستفهام ، والتقديم ، والتأخير ، والحذف ، وهي وقائع طبيعية في تعبيرية اللغة .

ب ـ الآثار المبتعثة ، وهي نتيجة المواقف الحياتية ، وتستمد أثرها التعبيري من الجماعة التي تستعملها ، كالفارق بين النبل ، والابتذال في الاستعمال اللغوي ، ودلالة كل منها على المتكلم .. وذلك ان كل كلمة وكل تركيب لغوي يخص حالة لغوية واجتماعية معينة ، فهناك اللهجات

والنبرات وهناك لغات الطبقات والاوساط العلمية والادبية مما يعكس الميول الفكرية والاجتماعية للمتكلمين .

الشحن الوجداني والاسلوبية الجماعية :

هناك وسائل تعبير للجميع ، تؤلف اسلوبية جماعية لهم ، وتعود الى القصد الارادي في استعمال وسائل اللغة .. وقد درسها شارل بالي عن طريق تتبع بصمات الشحن في الخطاب ، اي وجدانيته .

ولذلك قسم الواقع اللغوي ، او الخطاب الى نوعين : منه ما هو حامل لذاته ، وغير مشحون بشيء ومنه ما هو حامل للعواطف والانفعالات وموضوع الاسلوبية هو هذا الجانب الوجداني العاطفي في الخطاب ، او لنقل هذه الكثافة الوجدانية العاطفية التي يشحن بها المتكلم خطابه في شتى الاستعمالات .

وجوهرية البحث الاسلوبي ، كبحث استكشافي هي في انه يتواجد في اللغة وسائل تعبيرية تبرز المفارقات العاطفية والادارية والجمالية ... هذه الوسائل التعبيرية تتكشف في اللغة تلقائيا ، قبل ان تبرز في الاثر الأدبي ، او الفني ، وهي مطلقة الوجود .

ان اللغة مجموعة (شحنات) معزولة عادة عن بعضها البعض . والاسلوب هو الذي ادخلها في تفاعل فيما بينها ، انه هو الاستعمال نفسه ، وان الاسلوبية لاتبحث عن مشروعية وجودها الا في الخطاب كظاهرة لغوية .

وقد انجزت دراسات متنوعة (٢٩) ، في هذا الاتجاه التعبيري الذي اوجده بالي ، تتعلق بالمعجمية ، والتراكيب ، والدلالات وغيرها .. توسع (كريسو) ، وماروزو في تعبيرية اللغة ، وصار الى اصطناع النقد لاستعمال الكلمات ، او تراكيب الجمل ، في حين كان بالي يعتبر ان وسائل التعبير غير الاسلوب الشخصي .

ودرس (المنبرح) الحذف والمصدرية في الفرنسية ، و (أولمان) الفعل الماضي في المسرح المعاصر ، و (بلنكبيرج) نظام الافعال وغيرها .. ناهيك بالبحث اللغوي النفسي الصريح ، والذي يعود الفضل فيه الى بالي ، وقد انجزت فيه عدة دراسات ، مثل « الكفر واللغة » ــ لبرينو ، و « مبادىء علم اللغة النفسي » لفان جينيكن ، و « دراسات في علم النفس اللغوي » لبوس ، وغيرها .

الهوامش

(١) ـ كتب فيه بروبريكس ، وجاكبسون ، وموتان ، وغيرو ، وغيرهم ..

(٢) ـ علم اللغة العام ، لجون ليونس ، ترجمة ديبوا شارليه وروبنسون ، طبعة لاروس ١٩٧٠ ، ص ٤٤ .

(٣) ـ علم العلامات ، لبيير غيرو ، ط ٣ ، باريز ١٩٧٧ ، ص ٥ .

(٤) ـ محاضرات في علم اللغة العام ، لدي سوسور ، طبعه بايو ١٩١٦ ، ص ١٥٦ وما بعدها .

(٥) ـ علم اللغة العام ، لجون ليونس ، السابق الذكر ص ٥٥ .

(٦) ـ معجم علم اللغة ، باشراف ديبوا ، وجياكومو ، وجويسبين ، ومار سليزي ، وميفيل ، طبعة لاروس ، باريز ١٩٧٣ ، ص ٢٠٢ .

(٧) ـ انظر المصدر السابق الذكر ، ص ٢٠٣ .

(٨) ـ يعرف دينيس التراكي من القرن الثاني قبل الميلاد ، علم النحو بانه العلم الذي يعلم الكلام الصحيح ، ويسمح بفهم كلام البلغاء ، والشعراء فهما افضل ..

وكتابه في النحو يتالف من ثلاثة اجزاء : الاول ، في الحروق والمقاطع والثاني في اقسام الكلام والمتغيرات التي تدخل عليها ، والثالث في الاخطاء اللغوية ، والاسلوب الجيد والاسلوب الرديء في اللغة ..

(٩) ـ هذا الوصف من طبيعته بنيوي ، لان اللغة في نظر دي سوسور معجم كلمات ، المحاضرات ص ١٥٤ ، أو هي منظومة علامات لغوية ص ٢٢ ، كما أنها شيء جماعي منطبع في أذهان الافراد ، ولذلك هي مبدا التصنيف ، والوصف ص ٢٥ .

(١٠) ـ مدخل الى علم النحو التوليدي ، لرוويت ، باريز ١٩٦٨ ، ص ٣٨ .

(١١) ـ نفس المصدر ، ص ٤١ وما بعدها .

(١٢) ـ مدخل الى علم اللغة ، لجليسون ، ترجمة ديبوا شارلين ، طبعة لاروس ، باريز ١٩٦٩ ، ص ١٦٢ وما بعدها .

(١٣) ـ المصدر السابق الذكر ، ص ١٧٠ وما بعدها .

(١٤) ـ راجع مدخل الى علم النحو التوليدي ، والمراجع التي يحيل اليها ، ص ٢٣ وما بعدها .

(١٥) ـ نفس المصدر ومراجعه ، ص ٥٠ وما بعدها .

(١٦) ـ مبادىء علم الدلالة ، لجون ليونس ، ترجمة دوراند ، طبعة لاروس ، باريز ١٩٧٨ ، ص ٨٦ وما بعدها .

(١٧) ـ عن منتخبات في فلسفة بيرس ، لندن ١٩٤٠ ، ص ١٤٠ .

(١٨) ـ واننا نعرف الرمز بانه تثبيت للواقع مع ملاشاة مرموزه ؛ وهذا التعريف ينطبق على المعنيين العام والخاصّ للرمز ، اي الاشارة المصطلح عليها ، او العلامة المشهدية ، وبالتالي الصورة الحسية التي ترمز بالحسي الذي من عالم الموضوع ، للمعنوي الذي من عالم الذات ..

(١٩) و (٢٠) ـ راجع مبادىء علم الدلالة ، السابق الذكر ، ص ٨) وما بعدها حيث الشروح المتنوعة ؛ ولبوهلر ترجع المقابلة بين تعبيري ، وندائي ، ووصفي .. ناهيك بانه لم يكن يحصر احدا منها في ضمير المتكلم ، او المخاطب ، او الغائب ..

(٢١) ـ راجع مقالة علم اللغة ، لجاكبسون ، ترجمة انطون المقدسي ، في الاتجاهات الرئيسية للبحث في العلوم الاجتماعية والانسانية ، دمشق ، وزارة التعليم العالي ، اليونسكو ١٩٧٦ ، ص ٢٧١ وما بعدها .

(٢٢) ـ علم العلامات ، لغيرو السابق الذكر ، ص ١٠ وما بعدها .

(٢٣) ـ دراسات في الادب ، لسبيتزر ، ص ٥٤ .

(٢٤) ـ نظرية الادب لوالاك وفارين ، ط ١ عام ١٩٤٥ ، و ط ٣ عام ١٩٦٢ ، ص ٢٤.

(٢٥) ـ الاسلوبية ، لغيرو ، ط ١٩٥٤ ، ص ١٢٦ .

(٢٦) و (٢٧) ـ علم اللغة ، لجورج مونان ط ١٩٧١ ، ص ١٥٢ وما بعدها ، وص ١٦٢ وما بعدها ..

(٢٨) ـ الاسلوبية ، لشارل بالي ، ص ٢٨ .

(٢٩) ـ تجد في الاسلوبية ، لغيرو ، السابق الذكر ، ص ٤٠ وما بعدها تفصيلات في ذلك ، مع شروح وتعليقات ..

الكوميديا الالهية
ومخطوطة المعراج الاندلسية

د . نذير العظمة

١ ـ مقدمة :

في مؤتمر جمعية الاستشراق الامريكية المنعقد في جامعة جنوب كاليفورنيا بتاريخ ٢ ـ ٣ نيسان ١٩٧٩ كنت ألقي كلمة عن رسالة الغفران وأثرها في الادب العربي الحديث وخاصة في قصيدة الزهاوي الملحمية « ثورة في الجحيم » (١٩٣١) ومسرحية الغفران لبنت الشاطىء (١٩٧٠) ومسرحية الغفران للكاتب المسرحي التونسي عز الدين المدني التي أخرجها الطيب الصديقي على مسرح محمد الخامس في الرباط وشاهدت المسرحية في عرضها الاول (١٩٧٦) .

وكنت قد ألزمت نفسي الا أخرج عن دائرة البحث التي حددتها الا وهي مؤثرات الرسالة في الادب الحديث ، ولو انتهائي من القاء الكلمة جاء دور الاسئلة والاجوبة ، استوقفني سؤال منها طرحه الدكتور جورج حداد وهو استاذ عزيز على قلبي كان قد علمني تاريخ الحضارة في الجامعة السورية في دمشق أيام كنت طالبا في قسم اللغة العربية سنة الثقافة العامة . وجاء سؤال الدكتور حداد بصيغة التقرير ومنتهى الادب واللطف

اللذين عهدهما فيه كل من له معرفة علمية بالاستاذ الجليل : طبعا انت واع لمؤثرات رسالة الغفران على الادب العربي وخاصة الكوميديا الالهية؟! مشيرا الى دراسة آسين بلاسيوس في هذا الخصوص التي تناولت مؤثرات المصادر الاسلامية في الكوميديا وخاصة الرسالة والمعراج وصوره الكثيرة التي لم ينحصر اثرها في دوائر الآداب العربية والفارسية والتركية بل تعدتها لتقترن بنشوء الادب الاوربي في عصر النهضة وبزوغه وخاصة الكوميديا الالهية لدانتي (١٣٢١ ــ ١٢٦٥) الامر الذي يطرحه بلاسيوس في كتاب مستقل اعتمدنا هنا ترجمته الانجليزية في هذه الدراسة سنتناول مصادر جديدة للبحث لم يعرفها بلاسيوس رغم انها تؤيد اطروحته ومقولته ، اما لانها لم تنشر في عهده او لم تكتشف . ومن المؤسف الا تنقل القضية التي طرحها بلاسيوس في كتابه الاسلام والكوميديا الالهية الى القارىء العربي نقلا موضوعيا امينا فلم يترجم الكتاب الى اللغة العربية . وعلق عليه تعليقات مبتسرة مجتزاة عتمت على طرحه العلمي واضاعت على القارىء فرصة المعرفة السليمة .

يتسم عرض بلاسيوس بفهم القضية فهما شموليا فهي ليست قضية شكلية لمؤثر ومتأثر بقدر ما هي تعبير عن تمازج حضاري اوسع تتناول كل الاشكال الدينية والادبية والصوفية لنوع المعراج وتسربها الى اوربا النهضة ومظاهر تأثيرها في الكوميديا الالهية مضمونا وشكلا . رمزا ورؤيا صورا ودلالات في مقابلات ومقارنات رائعة فرضت سلطانها على ثقافة القرن العشرين لاكثر من ستة عقود وما زالت .

لقد استنفر الكتاب عددا غير يسير من الاستجابات على اطروحته التي ترسخت مع مرور الزمن وايدتها حركة البحث المتأخر .

وقد صنف بلاسيوس روايات المعراج ومطبوعاته والمؤلفات التي تتصل بهذا النوع الادبي الفذ ، واحصى كل ماوقعت يده عليه حتى زمن تأليف الكتاب ونشره (١٩ ــ ١٩١٨ م) ورتب ذلك في دوائر ثلاث :

الاولى : دائرة الاسراء .

الثانية : دائرة المعراج .

الثالثة : دائرة تدمج الدائرتين الاولى والثانية معــا ، مبتدئا بالقرآن فالسنة فالقصص الاسلامي المتعلق بهما منتقلا الى الاشكال الادبية التي تصل بالقصة وجذورها في الفلسفة الاسلامية وتشكلها تشكلا جديدا في اطار الرموز الصوفية .

وقد استوفى المؤلف مصادره المتنوعة وتناولها تناولا مقارنا يعتبر الاول في هذا الباب .

ولما كانت الاوساط الادبية عندنا لم تتعرف حقيقة على المعراج كنوع ادبي متميز ، ومحصولها من البحث في هذا الاتجاه فقير وانها واقعة تحت سيطرة العصرنة والتحديث وما يستتبع ذلك من تصنيف ، فلم يحظ هذا النوع باهتماماتها وادرجته في باب القصص الديني واهملته جاهلة اهميته الفلسفية والفكرية وخطورته الادبية .

لذلك تشوهت القضية التي تناولها بلاسيوس في كتابه وانتقل التركيز من الاصّل وهو المعراج الى الفرع كرسالة الغفران ، واخرجت الاطروحة من محورها الاساسي وتشتتت في ذهن القارىء العربي على الاقل .

إن المعراج هو النموذج الاصل للرسالة ، احتذاه المعري واستعار اطاره وتركيبه ليطرح من خلالهما نقده الفكري والديني والادبي والاجتماعي .

وتوافق الرسالة هوى المثقف العربي الذي يبشر بالعلمانية ولا يمارسها ، ويتخذ من الدين موقفا سلبيا ولا يعرفه معرفة صلبة ويجهل ثقافته الاسلامية ، فرسالة الغفران اكثر استجابة لهذا الموقف الفكري المستلب، ويمكن معه القول إن المتنور العربي لا يقرأ حقيقة قصص المعراج بكل انواعه ويتركها إما للمختصين على ندرتهم أو للثقافة الشعبية والفولكلورية التي تتعلق بالاشكال وتنسى اصولها الحضارية وجوهرها الفكري .

وليس مبالغة القول : إن المطبعة العربية لم تطبع كتابا واحدا للمعراج يمكن ان يانس له القارىء العربي وتركت طبعات الرصيف الصفراء تنتظر من ينفض عنها الغبار وينقلها الى دوائر الوعي .

ورغم أن آسين بلاسيوس قد أفرد حيزا خاصا في كتابه (**الاسلام والكوميديا الإلهية**) ناقش فيه مؤثرات **الرسالة** على **الكوميديا** في اطار الفرضية والتخمين الذي يستند على المقابلة والمقارنة بين المواضيع والافكار والصور والاساليب لكل من المؤلفين غير انه لم يستطع ان يؤيد مقارناته المقنعة وتحليله الادبي الآسر بالوثائق الفعلية مفترضا انه لا بد للرسالة وقد سبقت الكوميديا بما لا يقل عن خمسة قرون من ان تتسلل الى اوساط الثقافة الاوربية الناشئة بدءا من القرن الثالث عشر عبر الوسائط الحية الشفهية إن عبر الاندلس او صقلية وجنوب ايطاليا او الفترة الصليبية او عبر ترجمات مكثفة لمصادر تفسير القرآن والسنة(١). ونحن مع الاستاذ عيسى الناعوري وبنت الشاطىء من أن نقاط الالتقاء بين الرسالة والكوميديا لا تتعدى الاطار العام والحوار بين صاحب الرحلة وسكان الجحيم والجنة .

اضف اليه ان فلسفة كل من المعري ودانتي وخلفياتهما ومزاجهما تختلف اختلافا اساسيا بل إنهما ليتقاطعان ايضا في نظرتيهما للوجود والحياة والموت والعقائد الدينية . فدانتي تصوفي شمولي رمزي يؤكد على النعمة الإلهية والحب الروحاني بينما تقوم الرسالة على التشكك والهزء بأوهام الناس في قضايا الثواب والعقاب(٢) .

٢ ـ الكوميديا واشاراتها الاسلامية

الكوميديا الإلهية هي ملحمة شعرية قصصية لمؤلفها دانتي الالجيري الذي كتبها في مطالع القرن الرابع عشر الميلادي ، وتتألف هذه الملحمة من ثلاثة أقسام : الاول الجحيم والثاني المطهر والثالث الفردوس ، وهي من ملاحم الرحلات في العالم الآخر كالمعراج ورسالة الغفران اللذين سبقاها والفردوس المفقود لملتون(٣) .

وتعتبر الكوميديا الإلهية مع ملحمة « اغنية رولان » نقطة انطلاق الآداب الاوربية الحديثة لتحولها عن التعبير باللاتينية الى اللغات الرومانسية . وتكتسي الكوميديا الإلهية اهمية خاصة بالنسبة لنا نحن العرب للعلائق

التاريخية والموضوعية بينها وبين قصص المعراج ، هذه العلائق التي درسها آسين بلاسيوس بالتفصيل في كتاب بالاسبانية نشره في مدريد عام ١٩١٩ وترجم الى عدد من اللغات الاوربية .

وللكوميديا مستويات متعددة ادبية ودينية وفقهية ورمزية وحضارية وتصوفية . وتعتبر الكوميديا قصة رمزية Allegory لخبرة دانتي الروحية ومساره من عالم المادة الى عالم الروح وعروجه من الجحيم الى النعيم مرورا بالمطهر حيث تتطهر الارواح من ادرانها وتستحق الانتقال الى النعمة الإلهية .

والذي يؤكد اعجاب دانتي بمآتي الحضارة الاسلامية كونه احل ابن رشد وابن سينا في « الليمبو » كاعظم مفكري اليونان وفلاسفتهم لكونهما حازا على فضائل العقل وحرمانهما نعمة الروح فما هما في الجحيم ولا هما في الجنة بل في منزلة بين المنزلتين(٤) .

كما انه احل صلاح الدين الايوبي في المنزلة نفسها لانه مع حرمانه نعمة الايمان المسيحي فقد حاز على نعمة الفضائل الخلقية فهو في نظر دانتي لا يستحق النار ، وهذا يعكس اعجاب أوربا بعد الحروب الصليبية بفضائله الشجاعة ومعاملته السمحة لرعايا المسيحيين وخاصة الاسرى منهم بعد انتصاره في المعارك الفاصلة عليهم(٥) .

ويتناقض مع هذا التقدير الذي يحمله دانتي للاخلاق العربية والاسلامية وللخدمات الفكرية والحضارية التي اداها العرب والمسلمون للغرب مع موقفه من الاسلام كدين وعقيدة فقد احل كلا من الرسول العربي صلى الله عليه وسلم وعلي رضوان الله عليه في الدائرة الثامنة من الجحيم لاعتقاده أن الدين الاسلامي هرطقة وبدعة على النصرانية .

مهما يكن فان اهتمام دانتي بالافكار والعقائد والاخلاق الاسلامية وموقفه من رجالها سلبا او ايجابا يعكس لنا ولو بايجاز معرفته الاكيدة بالاسلام ومصادره الاساسية .

هذه الاشارات الرمزية التي لا يمكن ان تكون اشارات عابرة لمعرفة سطحيــة .

٣ ـ مخطوطة المعراج الاندلسية والترجمة

كان الدانتيون يحتجون دائما على نظرية المؤثرات العربية الاسلامية على شاعرهم بكونه لا يعرف اللغة العربية ، فليس من المعقول اذن أن يتأثر بالمعراج وما يتصل به من قصص ديني وصوفي وادبي ، وعلى فرض انه قرا بعض ترجمات القرآن والسيرة الى اللاتينية ، فما ورد فيهما من وصف النعيم والجحيم وما جاء في السيرة المترجمة من ذكر الاسراء والمعراج لا يشكل خلفية كافية او ارضية صلبة لنظرية خطيرة كنظرية آسين بلاسيوس(٦) .

لكن محاربة واقع التاريخ بالمنطق لا يؤدي الا الى نتائج منطقية بعيدة عن الحقيقة والواقع الذي لا ينكره دارس منصف .

كانت العلوم الاسلامية تدرّس في مدارس ـ رعاها الفونسو العاشر (٨٤ ـ ١٢٢١) ـ للاسبان والاوربيين والمسلمين الاندلسيين على حد سواء وقد استمر حكمه قرابة ثلث القرن (١٢٨٤ ـ ١٢٥٢) .

إن مؤسسة الترجمة التي رعاها هـذا الملك الحكيم كانت قبلة انظار المهتمين بفلسفة المسلمين وعلومهم وآدابهم . وتسرب هذه الترجمات الى أوربا وخاصة فرنسا وايطاليا اصبح حقيقة واقعة كشفت عنها بحوث كثير من المستشرقين على اختلاف اجناسهم وحضاراتهم .

ونحن الآن على يقين من ان قصة كاملة من قصص المعراج واكثرها سعة وتفصيــلا قد ترجمت الى اللغــات الكاستيلية الاسبانية واللاتينية والفرنسية في وقت واحد من القرن الثالث عشر الميلادي (١٢٦٤ م) اي بما لا يقل عن اربعين سنة من انجاز دانتي الالجيري للخطة العامة للقسم الاول من كوميدياه الإلهية (١٣٠٥ م)(٧) .

كما ان بعض المترجمين الذين تعاونوا مع الفونسو المار ذكره كانوا من الطليان وان برونيتو لاتيني صديق دانتي واستاذه ومستشاره الادبي الذي تحلى بثقافة موسوعية كان سفيرا في كاستيل (١٢٦٠ م) حوالي التاريخ الذي ترجمت فيه النسخة الاندلسية للمعراج الى اللغات الثلاث المذكورة آنفا . وكان مستقره في طليطلة واشبيلية حيث تمركزت مؤسسات التربية والتعليم والثقافة والترجمة وقد لعب العرب دور المؤثر والمحرض ان بالتماس المباشر او عبر الترجمة ، فتلقف منهم الطليان والاسبان والفرنسيون علوم الطب والفلسفة والرياضيات والفلك والكيمياء وغيرها من العلوم .

واذا كان يسهل على الباحث أن يحدد المؤثرات في تلك العلوم ويحدد المصادر التي ترجمت الى اللغات اللاتينية والرومانسية فانه من الصعوبة بمكان ان يحسم ويقرر في قضية المؤثرات في العلوم الانسانية والآداب لقلة الترجمات منها بالنسبة الى الترجمات العلمية والفلسفية ، الا انه واضح في اذهان المستشرقين ان القرآن والسيرة وجزءا هاما من الحديث قد نقلت الى اللاتينية منذ اواخر القرن الثاني عشر الميلادي . والخلاف بين الدانتيين واخصامهم لا يتناول المؤثرات العلمية والفلسفية الاسلامية على الحضارة الغربية بقدر ما يتناول قضية الكوميديا الإلهية بالذات ومصادرها والمؤثرات الاسلامية عليها وبكونها عملا شعريا ابداعيا فان مسالة الحسم فيها اكثر صعوبة ولكونها ايضا تعتبر نقطة انطلاق الآداب الاوربية الحديثة في عصر النهضة واستقلالها عن اللاتينية وتوسل الرومانسية في التعبير بدلا عنها .

مهما يكن ، لقد اصبح ثابتا لدى الباحثين المنصفين من المستشرقين ان قصص المعراج بالذات لم ينتقل الى الغرب بالوسائط الحية او بترجمات مجتزاة تتضمن خلاصات عنها كتفاسير القرآن والسيرة وكتب الحديث والتاريخ فحسب بل ان هناك ترجمة فعلية لما وصفناه بالنسخة الاندلسية لقصة المعراج الى اللغات الفرنسية واللاتينية والاسبانية (الكاستيلية) وهي من أطول القصص واكثرها اسهابا وتفصيلا واحسنها

بناء وتركيبا واغناها بصور الضوء والعطر واللون والصقها بالتعبير الادبي المبدع وابعدها عن الفقه وعلوم التفسير والحديث مع حسن الاقتباس والاستشهاد من القرآن والسنة وتنزهها عن النزعة التعليمية وشفافية رموزها واشاراتها .

وقد كنت الى امد قريب غير مقتنع بنظرية بلاسيوس حتى وقعت على هذه الترجمة لانها تشكل في نظري برهانا وثائقيا ثابتا كانت هذه النظرية بأمس الحاجة اليه .

وقد نشر هذه الترجمة الثلاثية وحققها مع مقدمة مستفيضة وتعليقات بالاسبانية خوزي مونوز سنديتو Jose, Munos Sendino في مدريد عام (٤٩ ـ ١٩٤٧) بواسطة المديرية العامة للعلاقات الثقافية ورعاية وزارة الخارجية في كتاب تضمن دراسة مسهبة لهذه المخطوطة بالاسبانية وتعليقا على ترجماتها الثلاث ، وينوف الكتاب على (٦٦٠) صفحة من القطع الكبير .

ومن حسن الحظ ان الترجمة الفرنسية كانت متضمنة في هذا العمل النفيس فاعتمدت عليها اعتمادا اساسيا رغم ان فرنسيتها هي فرنسية القرن الثالث عشر فذللت صعوبتها بالجهد والصبر المتواصلين وقرات المخطوطة قراءة كاملة واكتفيت هنا باختزال ابوابها العامة آملا ان يعثر الباحثون على اصل المخطوطة العربي او يترجمها المهتمون الى اللغة الأم. أما الاسبانية فاضطررت الى الالمام بها لاتمام كتابة هذه الدراسة ، ولفهم جزء غير يسير من مداخلات الاستاذ سنديتو وتعليقاته وشروحه آملا ممن يجيد الاسبانية من العلماء العرب أن يترجم هذه الدراسة النفيسة ودراسة آسين بلاسيوس على السواء لما لهما من أهمية تتصل بتراثهم وادبهم .

٤ ـ أبواب مخطوطة المعراج الأندلسية وأقسامها العامة

الفصل الاول : الكلام عن مجيىء الملك جبرائيل الى محمد وما قاله له .

الفصل الثاني : الكلام عن الدابة التي قادها جبرائيل الى محمد وأسرى عليها الى المسجد الاقصى في القدس .

الفصل الثالث : الكلام عن الاصوات التي نادت محمد وما قاله جبرائيل عنها له .

الفصل الرابع : الكلام عما فعله محمد في المسجد ووجده قبل ان يؤدي صلاته ويتلوها .

الفصل الخامس : الكلام عن شكل المعراج الذي عرج عليه محمد الى السماء .

الفصل السادس : الكلام عن صعود محمد المعراج ورؤيته ملاكا عظيما في الفضاء وعما قاله لمحمد عنه وعن امته .

الفصل السابع : الكلام عما سمعه محمد من الملاك قبل ان يرى ويسمع ملاك الموت وعن الامور التي سأل عنها وأجابته عليها .

الفصل الثامن : الكلام عن ملاك الموت وكيف يقبض أرواح النفوس الصالحة والشريرة .

الفصل التاسع : الكلام عن محمد ورؤيته ملاكا على هيئة ديك وملاكا آخر نصفه من نار ونصفه الآخر من ثلج وعما أوكل اليه .

الفصل العاشر : الكلام عن محمد ورؤيته خازن الجحيم وعما قاله له عن امته .

الفصل الحادي عشر : الكلام عن محمد وسؤاله مالك خازن النار وعن الامور الكثيرة التي قالها له وكيفية الجواب عليها .

الفصل الثاني عشر : الكلام عن محمد ودخوله السماء الاولى وما رآه فيها .

الفصل الثالث عشر : الكلام عن السماء الثانية .

الفصل الرابع عشر : الكلام عن السماء الثالثة .

الفصل الخامس عشر : الكلام عن السماء الرابعة .

الفصل السادس عشر : الكلام عن السماء الخامسة

الفصل السابع عشر : الكلام عن السماء السادسة .

الفصل الثامن عشر : الكلام عن السماء السابعة .

الفصل التاسع عشر : الكلام عن السماء الثامنة .

الفصل العشرون : الكلام عن خطاب الله تعالى لمحمد ورؤيته للعرش .

الفصل الواحد والعشرون : الكلام عن محمد ورؤيته للملائكة الذين يحملون عرش الله تعالى .

الفصل الثاني والعشرون : الكلام عن رؤية محمد واصناف الملائكة في السماء أو حيث العرش الذي تكلم عنه فيما سبق .

الفصل الثالث والعشرون : الكلام عن محمد ورؤيته ملائكة وعن كيفية صورهم .

الفصل الرابع والعشرون : الكلام عن محمد بين الملائكة ورؤيته انواع الانهار المختلفة وجبال الثلج .

الفصل الخامس والعشرون : الكلام عن محمد ورؤيته بحرا عظيما حيث الملائكة والسماء المحاطة بالانهار .

الفصل السادس والعشرون : الكلام عن الله تعالى وخلقه كائنات كثيرة وانواعا مختلفة من المخلوقات .

الفصل السابع والعشرون : الكلام عن ارض بيضاء خلقها الله تعالى لأوليائه ومخلوقات فيها .

الفصل الثامن والعشرون : الكلام عن محمد كيف راى في لحظة واحدة كل ما لم يره من قبل .

الفصل التاسع والعشرون : الكلام عن محمد ورؤيته للديك وعما يفعله.

الفصل الثلاثون : الكلام عن محمد ورؤيته جدار الفردوس (الأعراف) ومما هو وكيفية المجيىء اليه .

الفصل الواحد والثلاثون : الكـلام عن محمد وسؤاله جبرائيـل عن الفردوس المار ذكره وعن اجابته عليه .

الفصل الثاني والثلاثون : الكلام عن محمد وسؤاله جبرائيل عن المسافة بين السماء الاولى والارض وأمور أخرى .

الفصل الثالث والثلاثون : الكلام عن الجنة حيث خلق الله آدم والانهار التي تجري فيها .

الفصل الرابع والثلاثون : الكلام عن الجنات وعن أسماء كل منها ونعمها.

الفصل الخامس والثلاثون : الكلام عن الحور العين التي في الجنة المار ذكرها وعما تحسنه .

الفصل السـادس والثلاثون : الكـلام عـن وصف الفردوس المسمى بجنة النعيم .

الفصل السـابع والثلاثون : الكـلام عن مسرات ومحاسن جنة النعيم المار ذكرها .

الفصل الثامن والثلاثون : الكلام عما يصنعه اهل الجنة وعما يأكلونه .

الفصل التاسع والثلاثون : الكلام في وصف شجرة في الجنة اسمها طوبى.

الفصل الأربعون : الكلام عن شجرة أخرى من أشجار الفردوس التي حدثه عنها الملاك والنعم التي يسبغها الله .

الفصل الواحد والأربعون : الكلام عما يظهره الله تعالى لهم ويريه ويقوله ويعطيه .

الفصل الثاني والأربعون : الكلام عن كيفية ذهابهما الى الجنة وكيف دخلاهـا .

الفصل الثالث والأربعون : الكلام عن انهار وجبال وبساتين وعيون الجنة.

الفصل الرابع والأربعون : الكلام عن أشجار البساتين المار ذكرها وقصور وحور فيها .

الفصل الخامس والأربعون : الكلام عن محمد ورؤيته رضوان حارس الجنة وعما قاله له وأبداه .

الفصل السادس والأربعون : الكلام عن نهر يتخلل الجنة جميعا وقصور وحور عليه .

الفصل السابع والأربعون : الكلام عن الملائكة يدلون الحور العين على أزواجهن في الجنة .

الفصل الثامن والاربعون : الكلام عن شجرة من اللؤلؤ وعن عين تجري تحتها .

الفصل التاسع والاربعون : الكلام عن محمد وتلقيه القرآن من الله تعالى.

الفصل الخمسون : الكلام عن فرض الله تعالى الصلاة على محمد وتكليفه بها .

الفصل الواحد والخمسون : الكلام عن صلاة محمد لله تعالى وعلى الصيام الذي كلفه به وفرضه عليه .

الفصل الثاني والخمسون : الكلام عن الاقداح الاربعة التي قدمت لمحمد ليشربها وعن اهمية كل منها .

الفصل الثالث والخمسون : الكلام عن ذهاب محمد الى أسفل الجنة وعما رآه فيها .

الفصل الرابع والخمسون : الكلام عن زيارة محمد لأرض الجحيم الاولى وعما رآه فيها .

الفصل الخامس والخمسون : الكلام عن ارض الجحيم الثانية .

الفصل السادس والخمسون : الكلام عن ارض الجحيم الثالثة .

الفصل السابع والخمسون : الكلام عن ارض الجحيم الرابعة .

الفطل الثامن والخمسون : الكلام عن ارض الجحيم الخامسة .

الفصل التاسع والخمسون : الكلام عن ارض الجحيم السادسة .

الفصل الستون : الكلام عن ارض الجحيم السابعة .

الفصل الواحد والستون : الكلام بعد ذلك عن سهل كله من النار قرب الجحيم عن عذاب النار عندما يقترب يوم الحساب .

الفصل الثاني والستون : الكلام عن خلق الله تعالى (طبقات) اراضي الجحيم السبع التي سبق ذكرها وعن اسم كل منها .

الفصل الثالث والستون : الكلام عن محمد وسؤاله جبرائيل عن القدرة وعن الامور التي في يوم الحساب واجابته عليه .

الفصل الرابع والستون : الكلام عن سؤال آخر وجهه محمد الى جبرائيل حول طبقات الجحيم السبع السابق ذكرها واجابته عليه .

الفصل الخامس والستون : الكلام عن سيدنا تعالى وخلقه اللوح والقلم .

الفصل السادس والستون : الكلام عن كيفية جمعه للبشر في يوم الحساب وصفة حشرهم .

الفصل السابع والستون : الكلام عن يوم الحساب وقضاء الله تعالى .

الفصل الثامن والستون : الكلام عن محمد وسؤاله جبرائيل عن السموات والاراضي وامور اخرى مرئية وغير مرئية واجابته عليها .

الفصل التاسع والستون : الكلام عن محمد وسؤاله جبرائيل عن جبل القاف فيما اذا كان مأهولا ام لا وعن امور اخرى واجابته على ذلك .

الفصل السبعون : الكلام عن هبات الله تعالى وقسمته لمخلوقاته .

الفصل الواحد والسبعون : الكلام عن محمد وزيارته الجحيم وبواباته واشياء اخرى .

الفصل الثاني والسبعون : الكلام عن وصف جبرائيل لمحمد انواع العذاب ومراتبه في الجحيم .

الفصل الثالث والسبعون : الكلام عن حيوان عجيب يجعله الله يسير امامه في يوم الحساب .

الفصل الرابع والسبعون : الكلام عن محمد وسؤاله جبرائيل عن الحيوان السابق ذكره واجابته على ذلك .

الفصل الخامس والسبعون : الكلام عن اجابة جبرائيل لمحمد عن سؤال سأله اياه عن يوم الحساب اكبير هو ام صغير .

الفصل السادس والسبعون : الكلام عن صفة الصراط وما يجب على المرء لاجتيازه وواجبات المرور عليه .

الفصل السابع والسبعون : الكلام عن جبال حول الصراط المار ذكره وانهار من النار واشياء اخرى كثيرة .

الفصل الثامن والسبعون : الكلام عن امة محمد وكيف سيتفرق شملها وكيف ستجتاز حد الصراط .

الفصل التاسع والسبعون : الكلام عن محمد ورؤيته انواع العذاب المختلفة التي يعذب بها الخطاة في الجحيم .

الفصل الثمانون : الكلام عن جبرائيل يترك محمد ويودعه وعودته الى منزله .

الفصل الواحد والثمانون : الكلام عن محمد ووصفه لبني قريش العجائب التي شاهدها .

الفصل الاثنان والثمانون : الكلام عن محمد يعدد كل الامور التي رآها لبني قريش وتكذيبهم اياه (استجابتهم له) .

الفصل الثالث والثمانون : الكلام عن تكذيب القريشيين لمحمد وسؤالهم اياه ليصف لهم القافلة .

الفصل الرابع والثمانون : الكلام عن محمد واجابته على القريشيين وادعاءاتهم وقوله لهم الحقيقة .

الفصل الخامس والثمانون : الكلام عن تدوينه كل الامور التي سبق ذكرها وهكذا الف كتاب اسماه بالمعراج(٨) .

٥ ـ بعض نقاط الالتقاء بينها وبين الكوميديا

للذين يودون ان يتوسعوا في موضوع مؤثرات المصادر الاسلامية في ملحمة دانتي ليس لهم الا ان يرجعوا الى كتاب آسين بلاسيوس الذي اثبتت البحوث الحديثة صلب نظريته رغم الخلاف على جزء كبير من التفاصيل وهي أن شاعر النصرانية الاكبر مدين لهذه المصادر .

والابحاث المقارنة اليوم لا تعنى بالمؤثر والمتأثر من الادب تحت طائلة الاخذ أو النقل المباشر فالاواصر بينهما قد تقتصر على الايحاءات الغامضة التي يوحيها مؤلف لمؤلف او عمل ادبي على عمل ادبي آخر دون معرفةاللغة الاصلية بالضرورة، وفي حال كهذه قد يكون التأثير ابلغ فعلا واعمق اثرا لان المتأثر يذعن للتصورات والخيالات التي يثيرها هذا العمل او ذلك في مناخات من الايحاءات لا ترتبط عضويا بالاصل المؤثر .

او تتعدى علاقة المؤثر بالمتأثر الى عناصر بعينها من الادبين او المؤلفين او العملين او المدرستين او العصرين كالموضوع والاسلوب ومايرافقهما من بنى فكرية ونفسية وفنية .

ورغم اصرار بلاسيوس على التفاصيل من حيث العلاقة بين ملحمة دانتي والمصادر الاسلامية فأنا اميل الى الاعتقاد بأن المؤثرات الاسلامية تتناول التصور العام اكثر ما تتناول الجزئيات في ملحمة الشاعر الالجيري .

كما اعتقد ان هذا التصور انعكس اكثر ما انعكس في قسم الجحيم من ملحمة الشاعر اما المطهر الذي يذكرنا بالاعراف فيكاد يكون رمزا منفصلا عن قصص المعراج والصق بالمصادر القرآنية كالتفاسير وغيرها .

فالاعراف وهي جدران تفصل بين النار والجنة لايمكن ان تشكل أصـلا لمفهوم المطهر ، كما ان « الموقف » الذي ينتظر فيه ابن القارح ستة اشهر ليدخل الجنة في رسالة الغفران لا يمكن أن يوحي بمفهوم المطهر ايضا .

واقرب شيء في نظرنا لهذا المفهوم من الناحية الفكرية والفلسفية لا مـن الناحية الفنية هو مفهوم المعتزلة من ان مرتكب الكبيرة هو في منزلـة بين المنزلتين لا في الجنة ولا في النار حتى يحكم الله فيه يوم القيامة .

اما ان يكون دانتي قد ركب اقانيم « الاعراف » والمفهوم المعتزلي الفلسفي وظاهرة « الموقف » الفنية في رسالة المعري في كل واحد هو « المطهر » فهو امر يستبعده البحث الرصين مع كونه ممكنا .

اما القسـم الثالث والاخير من ملحمة دانتي وهو « الفردوس » فالمؤثرات تناول البناء الفني والخيال العام لا المفهوم الروحي او الفلسفي ، واياما كان الامر أمر الجزئيات والتفاصيل وعناصر المؤثر والمتأثر فان الكوميديا الالهية ككل ولدت في مناخات الحضارة العربية ورحم آدابها مع كونها كائنا مستقلا متميزا يعبر عن تصور روحي مغاير للموت والحياة والعالم الآخـر .

ان المعراج بتمايز اقسامه وتنوع نماذجه وكثرتها واستمراره كنوع ادبي قائم بذاته ودخوله في الطقوس الدينية والصوفية هو السابق ، هو النموذج للكوميديا الالهيـة .

ويؤكد الاستاذ سنديبنو على اهمية النسخة الاندلسية للمعراج وترجمتها

ويستمر مستفيضا بدقة وموضوعية على خطة بلاسيوس في الكشف عن التقابل بينها وبين الكوميديا الالهية متوسلا منهجه في تحليل الرموز والصور والافكار ومقابلاتها في نصي المعراج والكوميديا . نخص بالذكر منها الامور الآتية :

اولا : لقد قاد دانتي عبر رحلته كل من « فرجيل » و « ماتيلد » و « بياتريس » و « سان برناردو » بالتتابع وقد اسبغ الشاعر على كل من هذه الشخصيات اهمية خاصة ورمز بها الى مستوى من مستويات الروح ففرجيل يمثل التراث كما يمثل العقل وماتيلدا وهي صديقة بياتريس حبيبة دانتي تمثل الحياة المجسدة الحية وبياتريس تمثل الحب الالهي وسان برناردو يمثل النعمة السماوية وهكذا .

اما الرسول العربي فقد قاده في صعوده كل من جبريل ملك الوحي معرجين الى عزرائيل ملك الموت ومالك خازن الجحيم ورضوان حارس الجنة . ولا يخفى ما بين هذه الشخصيات وشخصيات دانتي من تقابل في الرؤيا والرمز .

ثانيا : يطول بنا الكلام اذا اردنا الوقوف عند الصور الجزئية التي تناولها سنديتو بالتحليل والمقارنة لذلك نكتفي منهـا بالالماع الى صورة النسر العظيم الذي يتشكل من افواج من الملائكة في ملحمة دانتي . وهي من اعظم الصور الابداعية التي خبلت عقول الدانتيين . هذه الصورة بالذات تذكر كلا من بلاسيوس وسنديتو بصورة ديك العرش في المعراج . راسه تحت العرش وقدماه في الارض السابعة . وهو ملاك ضخم على صورة الديك يسبح الله في ضوء الالوهة ويصيح فتردد معه ديوك الارض وخلائقها في السموات والارض هذا التسبيح جوقة واحدة .

ثالثا : الامر الذي استرعى انتباه سنديتو وادهشنا هو ان كثيرا من

اوصاف الجبال والوديان والانهار في النسخة الاندلسية المترجمة للمعراج وتركيبها الطوبوغرافي وبنية التصور العام لا بتشابه مع الكوميديا الالهية فحسب بل يكاد يتطابق في اقسام كثيرة منهما .

وتتمايز نسخة المعراج الاندلسية عن باقي المعاريج بكونها تناسب بين الصعود في السماوات السبع ، مخصصة سماء ثامنة منفصلة لله العلي الاعلى ، والهبوط في الارضين كجزء من الرحلة الى النار .

فالسماء الاولى وهي من الحديد هي كرسي يحيى وعيسى .

والسماء الثانية من الرصاص وهي ليوسف .

والسماء الثالثة من الفضة وهي كرسي الياس وادريس .

والسماء الرابعة من ذهب وهي لهارون .

والسماء الخامسة من لؤلؤ وهي لموسى .

والسماء السادسة من فيروز اخضر وهي لابراهيم .

والسماء السابعة من عقيق فهي لآدم .

اما السماء الثامنة فهي من الياقوت وهي كرسي العرش .

ويقابلها طبقات الاراضين السبع في الهبوط الى الجحيم :

الارض الاولى وهي ارض الجلادة .

والارض الثانية وهي الارض العرقاء او الارقى « Arka »

والارض الثالثة وهي الارض الخرباء .

والارض الرابعة هي ارض المطع .

والارض الخامسة وهي الارض الزاهقة .

والارض السادسة وهي الارض الحاجب .

والارض السابعة وهي الارض الفلق .

وكذلك تتناسب وتتقابل ابواب الجحيم مع بوابات النعيم تقابلا ملحوظا اما ابواب الجحيم فهي سبع وتجري كما يلي :

باب جهنم ، وباب اللدغة وباب الحطمة وباب القاهر او الزائر ثم باب سقر وباب الجحيم وباب الكاوية .

تقابلها فراديس النعيم السبع ، وهي كما يلي :

فردوس عدن ، فردوس الجلال ، فردوس السلام ، فردوس المأوى ، فردوس الخلد ، دار الفردوس ، النعيم .

فالتصور العام والخيال المعماري لكل من النسخة الاندلسية للمعراج والكوميديا الالهية يتلاقيان في العديد من سماتهما البارزة ان نحن تجنبنا الاغراق في التفاصيل والامور الجزئية .

ذلك كله كان في متناول المتنور الاوربي لا عبر الوسائط الحية والشفهية بل باللغات المكتوبة عبر الترجمة التي رعتها المؤسسات العلمية للدولة فكانت هذه الترجمة المثلثة البركات .

اما ان يريد الدانتيون التمحل في وصول او عدم وصول هذه الترجمة الى شاعرهم فهو امر تنفيه القرائن . ان النسخة الاندلسية للمعراج بما تحتويه من نقاط التقاء مع الكوميديا الالهية في البناء العام او الشخصيات والتصوير الفني وكون هذه النسخة متداولة في دور العلم باللغات الحية للثقافة الاوربية في مطالع عصر النهضة لاتدعم نظرية بلاسيوس فحسب بل بحسمها حسما اكيدا في صالح المؤثرات الاسلامية. وللاستاذ سندبنو الشكر الجزيل على جهوده العلمية الرائعة لاعلى نشره هذه المخطوطة النفيسة La Escala de Manama فحسب بل على دراسته المصاحبة ومداخلاته ومقدماته وحواشيه وتوثيقه التي لا تقل قيمة عن اسهام بلاسيوس وانجازه (٩) .

خاتمة

ويهمنا أن نؤكد في هذه الخاتمة ان الحضارات لاتلد من الفراغ والنهضات لاتنشأ من العدم وان الحضارة الانسانية كل لايتجزأ وللبشرية جمعاء ان تعتز بهـذه الحضارة ومشاركاتها فيها كائنا مـا كان حجم هـذه المشاركات . اما الذين يريدون ان يقسروا المقولات العرقية او المذهبيـة او الدينية على هذه الحضارة ويطوبونها لهذا العرق او هذا الشعب او يخرجون من شرف انشائها وبنائها هذه الامة او تلك فانهم لايزالـون يعيشـون في ربقة افكار سلفية بالية اوجدتها عهود منقرضة من الاستعمار الفكري والسياسي نادت بتفوق جماعات من البشر على جماعات اخرى من اجل السيطرة والهيمنة الاقتصادية على ثرواتها وخيراتها وابقاء الفكر الانساني في عتمة الاستئثار والاحتكار بعيدا عن روح التحرر التي اخذت تنهض الشعوب من كبواتها وجعلتها تدرك مكانتها من حضارة الانسان المتكاملة الواحدة ان عمقا في التاريخ من حيث السياق الزمني او من حيث المكان على هذه الارض .

وهذه حضارات ما بين النهرين ووادي النيل انفتح بعضها على بعض اقتباسا وتمثيلا وتوليدا ، ثم هذه حضارات اليونان والرومان التي تمثلت حضارات الشرق واضافت عليها ثم جاء العرب والاسلام وجاءت معهم اكبر حركة استيعاب فكري وثقافي في التاريخ فهضموا في آن تراث الهند واليونان وفارس والرومان كما هضموا تراث ديانات التوحيد هضما كليا تكشف لنا في فقههم وادبهم وعلم كلامهم وتصوفهم وفلسفتهم ثم اضافوا الى ذلك كله مولدات فكرهم واختباراتهم في شتى الحقول وقدموه لاوربا فنهضت شعوبها بحيوية جديدة تجلت في حركة اكتشاف رائعة في المكان والزمان والتراث والاكتشاف العلمي آخذة بيد البشرية صوب الازمنة الحديثة .

ولم يتم ذلك كله عفوا او عن طريق المصادفة بل غالبا ماكان يأخذ شكل المؤسسة المنظمة الواعية لدور العقل والحضارة في اسباغ نعمة التقدم على الامم . فهذه مدرسة الحكمة في بغداد ترث مدارس السريان فتنظم عملية الترجمة والتمازج التراثي برعاية المأمون يقابلها مدرسة طليطلة واشبيلية التي رعاها الفونسو الحكيم، وتمت عن طريقها ترجمات عديدة في كثير من الميادين ومن بينها ترجمة ما اسميناه بالنسخة الاندلسية للمعراج ترجمة كاملة الى لغات ثلاث هي الوسائط الاساسية في عمليات التمازج العلمي والثقافي والفكري بين اوربا والعرب .

ويهمنا ان نؤكد هنا ان ولادة الآداب الاوربية كولادة فنون عصر النهضة وحركات اكتشافه الجغرافي والعلمي والفلسفي لايمكن ان تفهم فهما كاملا ان هي عزلت عن مؤثراتها العربية والاسلامية وان حركة بحث منظم في الآداب يقود الى ما قادت اليه حركة البحث المنظم في الفلسفة والعلوم وهي ان فنون اوربا وآدابها في عصر النهضة والتكوين تنفست الحياة في رحم الانجازات الحضارية العربية والاسلامية .

وهذه ملحمة رولان (Chamon de Rollan) كتبها الشاعر استجابة لحركة الفتوح الاسلامية بين جيوش شارل مارتل والجيوش الاسلامية. ثم هذه حركة شعراء « التروبادور » وبزوغ الشعر الغنائي في اللغات الاوربية وخاصة شعر الحب لا يمكن عزلهما عن حركة الموشحات وشعر الغزل ووصف الطبيعة وهو امر لم يغفله المختصون من المستشرقين في دراساتهم المسؤولة المنزهة .

وملحمه الكوميديا الالهية لدانتي التي تعتبر منعطفا مهما في نشأة الآداب الاوربية لم تكن لتشذ عن عملية التمازج الثقافي هذه بل ان نشأتها لتتصل اتصالا مباشرا بمؤثرات المعراج وتصوراته الفكرية والغيبية وبنيته الفنية .

الهوامش :

(١)ـ عيسى الناعوري **ادباء الشرق والغرب** ، بيروت ١٩٦٦ . ص ١١٤ ـ ١٢٢ .

(٢) انظر Palacios، ص ٢٦٣ ـ ٢٤٦ .

(٣) The Comedy of Dante Alighieri , Tramlated By Dorothy L. Sayers . England 1968 - 1967 -
I Hell - II Purgatory III Paradise .

(٤) انظر ـ I.hell ص ٩٥ .

(٥) المصدر السابق نفسه ص ٩٤ .

(٦) Asin Palacios, Islam And The Divine Comedy, Translatel Byharold Sutherland N. Y. 1968 . PP . 54 - 67

(٧) La Escalade Mahoma, Traduccion Delarabe
Al Castellano, Latin Y. Fraences, Ordenda Por
Al Fonso x El Sabio, Edicion, Introduccion-y Notes Por Jose Munóz Sendino Madrid 1949 .

انظر ايضا Palacios، الهامش رقم ٦ .

(٨) La Escala de Malloma PP. 254 - 263 .

(٩) Dorthee Metlitski, The Matter of Araby In Medieval Enqland, Yale 1977 .
وصفت مخطوطة اكسفورد المعراج واغفلت ذكر سنديتو .

كربلاء
في الأدب الألباني

محمد موفاكو

مع انتشار البكتاشية في اوساط الالبانيين نمت لديهم تقاليد شيعية ، في العلاقات والعادات والاحتفالات الخ . فمن ذلك لدينا مثلا الاحتفال بالنوروز (٢٢ آذار) ، بمولد الامام علي ، ومن المناسبات لدينا الماتم ، الذي ينظم في الايام العشرة الاولى من شهر محرم في ذكرى شهداء كربلاء . وقد اصبحت لهذه المناسبة تقاليدها الخاصة في اوساط الالبانيين البكتاشيين . ففي خلال هذه الايام العشرة لايشربون الماء ، كمعايشة للعطش الذي حل بابطال كربلاء . كما يتخلى الالبانيون عن الفخفخة في هذه الايام ويذهبون للتكية لاستذكار ايام كربلاء ، حيث يرددون في الطريق : يا امام ! يا امام !

ولكن في هذه الايام العشرة لا يسترجع فيه ذكرى كربلاء فقط ، بل الحوادث والتضحيات الاخرى لبعض الانبياء والائمة ايضا . وقد جرت العادة على تقسيم هذه الايام العشرة ، بحيث تترك كل ليلة لذكرى خاصة :

١ ـ في الليلة الاولى تسترجع فيها معاناة بعض الانبياء كادم ونوح وابراهيم ويوسف وموسى واخيرا المسيح .

٢ ـ في الليلة الثانية تسترجع ذكرى النبي محمد وما عاناه مع قومه .

٣ ـ الليلة الثالثة تخصص لذكرى الامام علي الذي سقط شهيدا في سبيل العدالة .

٤ ـ في الليلة الرابعة تفتح سيرة الامام الحسن ، الذي توفي مسموما بتدبير مؤامرة .

٥ ـ الليلة الخامسة تترك لسيرة الامام الحسين .

٦ ـ في الليلة السادسة تسترجع فيها ذكرى هجرة الامام الحسين من المدينة الى مكة .

٧ ـ الليلة السابعة تخصص لذكرى مسلم بن عقيل ، الذي ذهب مبعوثا للحسين الى الكوفة ، حيث استشهد هناك .

٨ ـ في الليلة الثامنة تسترجع فيها ذكرى انطلاقة الحسين باتجاه الكوفة .

٩ ـ الليلة التاسعة تخصص لذكرى وصول الامام الحسين الى ضواحي الكوفة ، حيث يستلم رسالة مسلم الذي ينصحه بعدم القدوم .

١٠ ـ الليلة العاشرة تترك اخيرا لذكرى موقعة كربلاء .

ومع انتهاء المآتم يحضر ويقدم في التكية طبق من الحلوى يسمى عاشوراء Hashnreja الذي يحضر سنويا في هذه المناسبة (١) . وتحضر هذه الحلوى عادة باحتفال ديني ، حيث تنشد فيه المرثيات Merthije للامام الحسين . وبعد انتهاء هذا الاحتفال ، الذي يتلوه دعاء ديني في جو مطبق من الحداد ، يقبل المشاركون على اكل حلوى عاشوراء. وفي هذه الليالي العشر ، يتم استرجاع الذكرى بالاحاديث التي تستند الى الروايات التاريخية حول هذه الموقعة ، مع بعض الخيال الذي ناسب الحال ، كما تنشد فيه القصائد التي تتناول فيه الموقعة . ومن الواضح انه لهذه الحاجة قد وضعت في القرن التاسع عشر ملحمة « الحديقة » لداليب فراشري Dalip Frashëri وترجمت في الوقت نفسه تقريبا « مختارات نامة » من قبل شاهين فراشري Shahin Frashëri فقد كانت تنشد منهما القصائد في المناسبات الخاصة في التكايا ، ومن ذلك مناسبة كربلاء . وقد سمع هذه القصائد من هاتين الملحمتين ، الشاعر نعيم فراشري Naim Frashëri في طفولته ، حيث كان يعرفهما جيدا . ومما لا شك فيه ان هذا قد دفع نعيم الى التفكير في تاليف ملحمة اكثر اصالة للالبانيين في هذه المناسبات . وفعلا عكف الشاعر ما بين سنوات ١٨٩٢ ـ ١٨٩٥ على كتابة ملحمة « كربلاء » Qerbelaja

(١) لا بد أن نضيف أن هذا الطبق من الحلوى لم يعد يقتصر على هذه المناسبة بل اصبح يقدم في البيوت الالبانية في بقية ايام السنة ، كما انه لم يعد يقتصر على البكتاشيين بل اصبح يقدم ايضا لدى السنيين من الالبانيين .

شعرا ، التي صدرت اخيرا في ١٨٩٨ في عشرة آلاف بيت من الشعر . وتعتبر هذه الملحمة من افضل الابداعات ، لا في شعر نعيم فحسب ، بل في الادب البكتاشي بشكل عام .

وقد قسم نعيم ملحمته هذه الى خمسة وعشرين فصلا مرقمة ، دون عناوين ، بحيث يتناول كل فصل حادثة او اكثر .

في الفصل الاول يتحدث نعيم عن العرب قبل الاسلام ، عن ظهور النبي محمد ومقاومة الوثنيين له وعن كفاح النبي حتى هجرته الى المدينة وانتصار الاسلام . كما يتحدث في هذا الفصل عن وفاة النبي ، عن صراع السقيفة ، وعن المشاكل التي اعقبت الخلافة حتى اغتيال عثمان بن عفان .

ويخصص نعيم الفصل الثاني عن مبايعة المسلمين للامام علي وعن عهده ، فيتحدث عن كفاحه في سبيل العدالة الاجتماعية ، فيقارنه مع كبار الانبياء ، ويقارن معه الحلاج وابن عربي ، الذين « كافحوا جميعا في سبيل الانسان ولتحرره من القيود التي تكبله » .

اما الفصل الثالث فيتناول فيه نعيم المشاكل التي اعقبت مبايعة الامام علي ، عن الصراع الذي توج بموقعة الجمل . ويبدو الامام علي في هذا الفصل في موقف دفع اليه دفعا ، بحيث لا يستطيع الا الدفاع عن نفسه ، ولذا يوصي اصحابه قبل الدخول في المعركة :

كلنا اخوة

لكن الشيطان دخل بيننا

ليعبث بالفقراء !

لذا لا تشهروا السيوف لتقتلوا

بل عن انفسكم لتدافعوا

والا فسوف تندموا

فهؤلاء هم اخوتنا

فهل يقتل الاخ اخاه ؟

وفي الفصل الرابع يتحدث نعيم عن المشاكل الاخرى التي حلت بالامة ، عن النزاع بين

علي ومعاوية والى ما ادى اليه من القتال بالسلاح في معركة صفين . وهنا يتحدث نعيم عن الاستعداد للمعركة ، عن نجاح اصحاب علي في اختيار المكان المناسب ، حيث بقي جنود معاوية دون ماء ، فاضطروا بعد ان كاد يقضي عليهم العطش ان يطلبوا بعض الماء . وهنا يبرز نعيم انسانية الامام علي ، على عكس ماحدث مع الحسين واصحابه في كربلاء :

لن نترككم دون ماء

فالماء لله

وليس للناس

وفي هـذا الفصل ، كمـا في بقية الملحمة ، بعض المبالغات التي ساق اليها الشاعر جو الملحمة . فمعركة صفين دامت فترة معروفة ، الا انها عند نعيم اطول من ذلك بكثير :

اربعة اشهر بقي فيها الجنود

يتقاتلون ليلا ونهارا دون انقطاع !

اوقف الحرب علي

وتشاور مع كبار اصحابه

فذهبوا وقالوا لمعاوية :

ماذا تطلب انت ؟

طالما ان عليا على قيد الحياة

فعد الى صوابك

ولاتترك الناس تقتل هكذا !

في الفصل الخامس يتحدث نعيم عن بطولات الامام علي في هذه الموقعة ، عـن حصانـه الدرديل وعن سيفه « ذو الفقار » . ومن المعروف ان هذه هي البغلة البيضاء التي كانت للنبي محمد ، لكنها بقيت حية عند البكتاشيين ، حيث آلت الى الامام علي الذي خاض غمار المعارك بها وفي هذه المعركة يحاول علي ، بطريقة او باخرى ، وقف اراقة الدماء :

اقترب علي وقال :

قولوا له ليخرج

لاقول له عدة كلمات ،

اين هو ابن سفيان

الذي يطلب دم عثمان ؟

اخرج يامعاوية ! اخرج !
فانا لن اشهر سيفي في وجه احد
لنتبارز معا
ولننقذ الناس
الذين لاذنب لهم .

الا ان معاوية لم يجب ، وهكذا استمرت المعركة . وبعد هذا يتحدث نعيم عن هزيمة جنود معاوية ولجوئهم الى الحيلة برفع القرآن ، وما اعقب ذلك من توسيط ابي موسى الاشعري وخدعة عمرو بن العاص له .. الخ .

وفيما بعد ، في الفصل السادس يتحدث نعيم عن اغتيال الامام علي من قبل ابن ملجم ، الشيء الذي يربطه نعيم بـ « اصبع معاوية » الذي يراه وراء هذا الاغتيال . كما يتحدث عن نقل جثمان الامام علي الى النجف حيث وراءه اصحابه ، لكن :

هو مازال حيا الى اليوم
للمشتاق اليه

كما يتحدث نعيم عن مبايعة اصحابه للامام الحسن من بعده . الا انه سرعان ما يتعرض لمحاولة اغتيال فاشلة ، حيث ينهال عليه احدهم طعنا بالسكين . وفي هذه اللحظة يعرف نعيم كيف يبرز الامام :

انهال عليه طعنا
بكل مااستطاع من قوة
تراخى الامام وقال :
لا تمسوه ، لا تقتلوه
لكن أصحابه ما سمعوه
بل اجهزوا عليه

ومع أن الامام شفي من جراحه ، الا انه سرعان ما تعرض لمحاولات اخرى لقتله عن طريق السم حتى فشلت فيه اربعون محاولة كما يقول نعيم . الا ان المحاولة الاخيرة كما يقول نجحت ، وهنا يرى نعيم ايضا « اصبع معاوية » وراء هذه المحاولة . وبهذا يقر نعيم بانتصار معاوية ولكن اي انتصار .

دخل السرور الى قلبه

وما عاد الان

يطلب دم عثمان

بل ماعاد يذكره على لسانه

في الفصل السابع يتحدث نعيم عن محاولات معاوية لتامين البيعة والخلافة لابنه يزيدمن بعده ، حيث ينجح في ذلك رغم المعارضة التي لقيها . ونتيجة لموقف الحسين المعارض يتعرض لمحاولة اغتيال ، الا انه ينجو منها ، ويفر من المدينة الى مكة . وهناك تصل اليه رسالة اهل الكوفة الذين يطلبون منه القدوم :

نطلب العفو منك

على مابدر منا

فقد عرفنا الان مايزيد

وما رجاله وحاشيته .

نحن الان نبايعك

وكلنا رغبة في مشاهدتك

لكن اصحابه نصحوه ورجوه الا يقبل ، ولكنه يقبل اخيرا بارسال مسلم بن عقيل مع ولديه ابراهيم والمختار . هناك يستقبل مسلم خير استقبال ويكتب رسالة مستعجلة للحسين يطالبه فيها بالقدوم ، لكن اصحابه يلحون عليه بالرفض . وهنا تكمن حيرة الحسين ، بل ازمته ، كان يعرف ماسيحدث ولكنه مضطر الى الذهاب :

الامام كان عارفا بالامر

لكنه كان في حيرة

فهم لن يتركوه بمكة

والعدو يلاحقه

كان عليه ان يترك مكة

ويذهب للكوفة

مع ان اصحابه ضد رايه

ومن ناحية اخرى تكون الفاجعة قد حلت في الكوفة ، في مسلم بن عقيل ، فبعد ان اجتمع حوله عشرون الف مسلح على مبايعة الحسين ، وجد نفسه وحيدا في البيت الذي حوصر فيه ، فارسل وراء اولئك الذين بايعوا الحسين :

بعث خبرا الى اصحابه :
ليخرج من به شجاعة !
ولكن من عشرين الف محارب
لم يخرج احد
بل تركوه وخذلوه

ويترك نعيم العصل الثامن للمواجهة بين جنود عبيد الله بن زياد وابن مسلم . فمع الخيبة التي اصيب بها مسلم لم يقبل بالاستسلام ، بل صمم على مواجهة هؤلاء الجنود:

شهر مسلم سلاحه
واخذ يضرب به
ولم يعد ينظر اين ومن يضرب !
قتل نحو مئتين
وارغم الآخرين على الرجوع
لكن عددهم كان في ازدياد
فعادوا وحاصروه
رموه بالحجارة والسهام
وهجموا عليه بالسيوف
اصابوا راسه
حطموا كتفيه
مزقوا صدره
واوقعوه عدة مرات
لكنه استند الى الجدار
كل جرح فيه تحول الى عين
من نزيف الدم
لكنه بقي مستندا الى الجدار
وعاد الاعداء يحاصرونه
وبكل ما لديهم يضربونه
صعد مسلم هنالك
طلب منهم جرعة ماء

لكنهم رفضوا
بل شددوا عليه الحصار
في تلك اللحظة
جاءت له عجوز بكأس ماء
فتقدم مسلم ليشرب
لكنه ما استطاع من نزف جراحه

في الفصل التاسع يتحدث نعيم عن تقدم الامام الحسين نحو الكوفة ، حيث يبدأ تأزم الموقف . في الطريق يلقاه الشاعر الفرزدق ويرجوه أن يقلع عن فكرته وان يعود من حيث أتى . الا أن الامام يصر على متابعة سيره باتجاه الكوفة . في الطريق يصل الى الجماعة المحيطة به خبر مقتل مسلم بن عقيل مع ولديه فتنهار أعصاب الكثير منهم ، ويهرب اكثرهم تاركين الامام مع حفنة من اصحابه :

قال الامام : اذهبوا !
لا اريد ان تبقوا
ليبق معي
من يرغب في الموت فقط !

وتتابع الجماعة المسير ، الحسين مع قلة مخلصة من اصحابه ، الى أن يعترض طريقها الحر بن يزيد التميمي على رأس قوة من الف فارس . وهنا يستغل نعيم الموقف ليقدم لحظة مؤثرة من حوار الاثنين :

قال الامام : قل لي
هل جئت لتحاربني
او لتساعدني ؟
هبط الحر ليقبل قدمه
وأجاب : انا من الاصحاب
انا اؤمن بعلي
كما اؤمن بالله
ولذا ارجوك أن تعود
دع الكوفة
وعد ثانية الى مكة

وامام هذا الرجاء يزداد الامام اصرارا على متابعة سيره :

لن اعود ، لانني بعودتي
سيسخر العالـم مني
لن اعود ابدا للوراء
بل سأموت هنا كرجل !
فانا اسعى في سبيل الحق
واحترق في سبيل الحقيقة
لانقاذ الانسانية !
الموت يبدو امام اعيننا
فنحن لسنا خالدين في هذه الحياة
افلن نموت مرة
فلم نبقى اذن على قيد الحياة
في هذا المساء ؟

وهنا نجد الحر يقتنع بما يقوله الامام ، ولكنه يحاول بدوره ان يقنع الامام بضرورة عودته :

قال الحر : ماتقوله هو الحقيقة
لكن مابقي شيء في الحياة
فهم لايعرفون الحق
ولاينظرون الى الحقيقة
قل من الكلام ماتريد
ولكن ليست هناك فائدة
لانك ستعاني اكثر
فالخوف قد اعمى عيونهم

وفعلا يمكن نعيم الحر بن يزيد ان يقنع الامام بضرورة عودته ، الشيء الذي يخالف الوقائع التي نعرفها ، وذلك بهدف تأزيم الحدث الذي يلجأ اليه نعيم في كثير مـن الاحيان . فالامام يقتنع اخيرا ويتخذ قرارا بالعودة الى مكة ، الا ان الظلام شتتهم فاذ هم في الصباح في الطريق القديم ، في طريق الكوفة ، في كربلاء !

في الفصل العاشر يتحدث نعيم عن اللحظات الاولى من وصول الامام الى كربلاء ، وعـن

الاحتكاك الاول مع رجال ابن زياد . الامام يطلب منهم ان يسمحوا له بالعودة من حيث اتى ، وان يتركوه حرا في شؤونه ، وهؤلاء يوافقون بشرط ان يبايع يزيدا ، الشيء الذي كان يرفضه الامام بقوة واصرار . وعندما يسمع ابن زياد بالكوفة بموقف الامام يطلب من رجاله ان يشددوا الحصار على الامام واصحابه ، وان يقطعوا عنهم ماء الفرات . وهنا تبدأ المعاناة من العطش وتصبح اللحظات بطيئة للغاية امام هذا التأزم الجديد :

استسلم الامام للنعاس
فرأى الله في نومه
محمدا وعليا
وامه فاطمة
مع اخيه الحسن
رأى كل من في تلك الحياة
رأى عرش الله
رأى الملائكة وهم يبكون
وقال له كل من كان هناك :
نحن في انتظارك !

ومع صحوة الامام ، بدا ان الاشتباك لامهرب منه . الا ان الامام كان يجد من يعزيه في هذه اللحظة . فقد كان اصحابه يزدادون حماسة :

نريد ان نموت معك
لا ان نبقى من بعدك

في الفصل الحادي عشر يقترب بنا نعيم من اللحظات الاخيرة التي سبقت الاشتباك . ففي هذه اللحظات يجري الحوار الاخير بين الامام وعمر بن سعد :

انا للموت سائر
لكن قضيتي لن تموت
فالعالم لن ينسى
بل سيطالب بدمي هذا

ويصر عمر على ضرورة مبايعة الامام ليزيد ، لكن هذا لايزيد الامام الا اصرارا على معارضته . وبعد انقطاع هذا الحوار يبدأ حوار القوة بين الطرفين . ولكن في هذه اللحظات

ينتقل نعيم الى الطرف الاخر ، لينقل لنا مشهدا يعبر عن التناقضات فيه ، فهو حوار بين الحر بن يزيد وعمر بن سعد :

من سنحارب ،
الله العظيم الذي نؤمن به ؟
فكيف سنعيش في هذه الحياة
امام الله الحق ؟
قال الحر هذه الكلمات
وفاضت عيناه بالدموع

وفعلا في لحظة مؤثرة ، ترك الحر بن يزيد جيش عمر بن سعد ، لينضم الى اصحاب الامام الحسين ، حيث قاتل معه قتال الابطال :

كان سيفه يقطر دما
ولم يعد في استطاعة احد ان يصمد امامه
لكن واحدا منهم رمى بسهمه
فاصاب حصانه
سقط الحر
ولكنه سرعان مانهض واقفا
صارخا : لا اريد حياة بل استشهادا !
فارسل الامام رجلا
ليرسل للحر حصانا
ركب الحصان
وعاد ثانية للقتال
قتل واطاح بالاعناق
حتى سال الدم بين الاقدام
فصرخ شمر بالجيش :
مالكم ، اين تهربون ،
اتخافون هكذا من رجل واحد ؟
فتجمع الجنود ثانية
والقوا بانفسهم على الحر

رموه كلهم بالسهام
فاصابوه بجروح كثيرة
حتى انه غرق في دمائه
عاد الى الامام
فانزله بنفسه من على حصانه
وبين يديه
عاد الحر الى ربه !

في الفصل الثاني عشر يتابع نعيم عرض المعركة ، مفصلا في تصوير التضحيات العظيمة التي يقدمها اصحاب الحسين في سبيل امامهم ، الذي يمثل لنعيم الحق والخير في وجه الشر . وهنا يخرج نعيم قليلا عن الاحداث لياخذ رمزها :

احداث كربلاء
معاناة علي عباس
تحلي قلوبنا
وتجمل ذواتنا
وتمجد ذواتنا
فالقلب الذي مابكى
وماعرف ما الاحزان
لايعرف الانسانية ابدا

ونعيم يلتفت الى الالبانيين ، في نهاية هذا الفصل ، ليخاطبهم باسمهم وليطالبهم بتذكر هذا اليوم :

ياايها الالبان ، اذرفوا الدموع
انتم يامن تؤمنون بعلي
يامن تؤمنون بالانسان
يامن تحبون الامام الحسين
والام فاطمة
والائمة الاثني عشر
الذين عانوا في سبيلنا
تذكروا ذلك اليوم

تذكروا كربلاء
وماحدث بها

في الفصل الثالث عشر ، حين يشتد وطيس المعركة ، يحدثنا نعيم عن بطولات بعض شهداء المعركة الذين استبسلوا حتى اللحظة الاخيرة في الدفاع عن امامهم ، من هؤلاء يحدثنا عن عبد الله بن مسلم وعن محمد حفيد جعفر الطيار ، حيث يذكرنا ببطولة جده بدفاعه عن الراية بكل اعضائه . هنا يبرز محمد ، حيث يصوره نعيم كباعث لذكرى جده ولبطولاته في هذه الموقعة ، فيستشهد بعد كفاح طويل ، ويخرج للثار له اخوه الاول ، ومن ثم اخوه الثاني، فيقاتلا الى ان يقتلا بعد كفاح مرير . وبعد هولاء ياتي دور ابناء الامام الحسن :

خرج اولا عبد الله
تاركا النساء في بكاء
فصعد حصانه ومضى
وعندما صهل
اثار غبار الارض من حوله
ومن ذلك القوم
تمكن بسيفه من ستة وثلاثين
بقوا مطروحين على الارض
فلم تبق جراة لدى اي امرىء
ليخرج امامه للقتال
بل تركوه وحيدا في الميدان
فسمع صوت من بينهم :
اتركوه وحيدا هناك
فسوف يتمكن منه العطش ويموت

وفي مشكلة العطش يروي نعيم مشاهد فاجعة في الفصل الرابع عشر . فالعطش أصبح سلاحا يقاوم في وجه الحسين واصحابه . فالماء امامهم والعدو يحاصرهم والشمس اللاهبة من فوقهم ، وليس لهم الا الشهادة او الاستسلام . ومع ذلك فالكبار كانوا يتحملون هـذا العطش للحظات اخرى ، ولكن ماشان الاطفال :

اسمعوا ياسادة !
تتقاتلون معنا ، مع الرجال
ولكن مالكم مع الاطفال
لماذا لاتسمحون لهم بشرب الماء ؟

ولما رأى العباس ان هؤلاء لايزدادون الا اصرارا على حصارهم ومضايقتهم بسلاح العطش ، توجه بجواده صوب الفرات مخترقا الحصار :

نزل في الماء بكل عطشه
اراد ان يسقي حصانه
وان يشرب بنفسه
تذكر اصحابه العطاش
فملا قربه وكر عائدا
لكن الاعداء قطعوا طريقه
وامطروه بمئات السهام
كانوا كثرة كثيرة
فمن يقتل منهم ليقتل ؟
قتل وجرح منهم مااستطاع
ولكنه جرح في النهاية
قطعوا له اطرافه
فحمل القربة في فمه
ولكر الجواد بقدمه
كما فعل في الماضي
عمه جعفر الطيار
لكن سهما لعينا
اخترق القربة
فسال منها الماء
حتى لم تبق فيها قطرة
فاصيب بالخيبة
وسط جيش الكافرين

كان الماء يسيل منه
مع الدمع والدم !

وفي الفصل الخامس عشر يصور لنا نعيم بطولات عظيمة من معركة كربلاء . فيتحدث اولا عن علي الاكبر ، الذي « حول باستشهاده النهار الى ليل » . وقد أثار استشهاده حماسة زين العابدين ، الذي كان مريضا ، فتمالك نفسه وخرج يريد الحسين ليستأذنه في الخروج للقتال . الا ان الحسين يعارضه في ذلك ويقنعه بالبقاء من خلال فلسفة الحياة والموت :

قال الحسين : البطل
لاتهزمه المعاناة
اولئك ذهبوا الى تلك الحياة
لدى الله الحق
حيث اجتمعوا مع الله
ومع محمد وعلي
ومع الام فاطمة والحسن
هذه الحياة مثلها مثل النعاس
فالروح تصحو بعد الموت
والانسان الحقيقي
لايموت ابدا في هذه الحياة
فاليوم غير مكتوب لك
من الله العظيم
فبعدنا سيأتي دورك وتلحق بنا
حيث نحن في تلك الحياة
فالموت غير مكتوب لك اليوم
بل لقد ترك لك ليوم آخر
فقد كتب لسلالتنا البقاء

في الفصل السادس عشر يتحدث نعيم عن الامام الحسين حديثا مطولا . فبعد ان رأى الامام ان الدائرة تضيق حوله صمم على الخروج ، حيث اراد ان يتوجه بكلمة اخيرة الى اعدائه . وفي هذه الكلمة الاخيرة يعبر نعيم عن كل شيء في نفسية الامام :

لا يسوؤني ما جرى لنا
لان هذا ما كتبه الله
بل يسوؤني ما جرى للوطن
للعهد والدين
والانسانيه
ما اردت في حياتي
ان اقاتل الناس
ما اردت ان احمل وزر ذبابة
لاقتلها
فكيف اقتل الناس
هذه المجزرة لن تنسى ابدا
بل ستذكر دائما
ستبقى في ذاكرة العالم
طالما طالت هذه الحياة
ستندمون كثيرا
وستجلبون العار لكم
فهذه النار التي تشعلونها لن تخبو
بل ستبقى
وسينتقل ذكرها من جيل الى جيل
لا تتركوني حيا
فانا لن أعيش بعد الآن
ارموا ، ارموا بسهامكم
فقد قتلتم اصحابي كافة
وتركتموني وحيدا
لن اعود دون اصحابي
بل ساموت هنا

لقد كان لهذه الكلمة ، عند نعيم ، تأثير كبير في جيش اعداء الحسين ، فقد صدمتهم لحقيقة التي بدت واضحة من كلمة الامام . الا ان شمّر عاود تحريضهم وترهيبهم

ليعاودوا الهجوم على الامام . وهنا يلجا نعيم الى الاستعانة بالله في المعمعة لانقاذ الحسين :

السهام اصبحت كشبكة من كثرتها
فوق رأس الحسين
فقد حجبت الشمس بكثافتها
وظللت المكان بظلها
ولكن الله مد يده
فلم يمس واحد منها جسم الامام

والفصل التالي ، السابع عشر ، هو ذروة الملحمة ، فهو للحسين بكامله . ففيه يحدثنا نعيم عن فراق الحسين لنسائه واولاده ورفضه لاصطحاب اي منهم للقتال . وبعد هذا ينتقل نعيم الى هجوم الحسين على اعدائه ، مما حوّل كربلاء الى بحر من الدماء :

كان بامكانه أن ينال الجميع
لكنه كان يتلظى دون ماء
اقترب من النهر
توقف قليلا وتفكر
تذكر اصحابه
فانهمرت دموعه

وعاد الحسين ليحارب ببطولة حتى بلغت جروحه سبعين جرحا ، كما يقول نعيم . الا ان هذا لم يمنعه من متابعة هجومه على أعدائه ، الذين سيطر عليهم الرعب :

انهمرت السهام عليه كالمطر
كانوا يرمونه من بعيد
فما كانوا يتجرؤون على الاقتراب منه

لكن محاولة الحسين كانت تزداد صعوبة ، بتكاثر الاعداء عليه وازدياد جروحه :

بلغت جروحه الآلاف
التي تسيل منها الدماء
لكنه لم يستسلم
بل بقي صامدا بسلاحه

وفي هذه الحالة اطبق عليه المزيد من جنود العدو ، كما يقول نعيم ، فبقي صامدا لفترة اخرى حتى نفدت قوته فسقط شهيدا :

سقط عمود الانسانية
نور الله
فاهتزت سهول كربلاء
واظلمت السماء
اهتزت كل الارض
لدى سقوط الامام

في الفصل الثامن عشر يتحدث نعيم عن موقعة كربلاء بعد سقوط الحسين ، فيرى ان هذه الموقعة ليست هزيمة للحسين ، كما ادعى ويدّعي اعداؤه ، بل هي على العكس من ذلك :

هؤلاء الاعداء
لا يعرفون بان اسيادنا
الذين سقطوا شهداء
قد عظّموا كربلاء
فهناك ، حيث قتل سيدنا
تأتي اليوم الانسانية
لتصلي عند اقدامه

وهنا يلتفت نعيم ليخاطب الالبانيين باسمهم :

ايها الاخوة الالبان
تذكروا باكين
واعلنوا الحداد في هذا اليوم
تذكروا كربلاء
وما حل باسيادنا

وفيما بعد يحدثنا نعيم عن اصطحاب الجيش لمن بقي حيا من اصحاب البيت ، ومنهم زين العابدين ، الى الكوفة . ويبرز لنا نعيم في هذا الفصل دخول من تبقى من الجماعة ، على تلك الحالة البائسة ، شوارع الكوفة حتى وصولهم ووقوفهم امام عبيد الله بن زياد ، الذي يغضب لرؤية زين العابدين على قيد الحياة :

انت يا ولد ! أين كنت ،
لماذا لم يقتلوك في كربلاء ،
لماذا تركوك حيا ؟
لماذا تسألني أنا ؟
. . . .
لقد طلبت الموت
فما أردت ان أعيش اكثر
لقد أراد الجنود ان يقتلوني
ولكن الله أنقذني
فيد الله
فوق أيادي الناس !
. . . .
ها أنا هنا ، لم لا تقتلوني ؟
ألا يكفي أولئك الذين سقطوا شهداء
في كربلاء ؟
بل بقصبك
لم تركوني حيا !

وفي بداية الفصل التاسع عشر يحدثنا نعيم عن انتشار خبر فاجعة كربلاء في العالم وما ترك ذلك من اثر :

طار الخبر بسرعة
ليعم ارجاء الارض
كأنه على جناح طير
فعلم الجميع
وبكت كل الانسانية
هب كل الناس على أقدامهم
ارادوا ان يأكلوا بأسنانهم
طائفة يزيد

وبعد هذا يحدثنا نعيم عن وصول رأس الحسين الى حضرة يزيد مع جنوده ، وكيف نظر اليه ونكث ثغره بقضيب كان بيده . الا أن هذا المشهد قد استثار حتى أولئك المحيطين بيزيد ، ومن هؤلاء النمير :

بكى كثيرا وقال :
لماذا تركني الله
أعيش لارى هذه السيئات ؟

ورأى يزيد انه بموقفه قد اثار سخط المحيطين به ايضا ، فاراد ، كما يقول نعيم ، ان يتصرف بشكل ما ليلقي مسؤولية هذه الجريمة على غيره :

اراد ان يغطي ذنبه
فما استطاع قتل النمر
بل قتل البشر
لانه افسد عمله
وجلب الخطر حول راسه !

ومع ذلك فيزيد ، كما يقول نعيم ، لم يفلت من العقاب الذي يستحقه ، وقد جاءه هذا العقاب في حياته قبل مماته :

هب كل الناس
كبيرهم وصغيرهم
ليطالبوا بدم الحسين
فلما وصل هذا الى سمع يزيد
سقط مريضا
مات واستراحت منه الانسانية
ذهب راسا الى جهنم
ليبقى فيها مخلدا

وكما هو معروف ، فقد جاء بعد يزيد معاوية الثاني ، الا انه كان لا مباليا بالسلطة ففضل أن يتركها . وهنا يستغل نعيم رفض معاوية الثاني للعرش ليحوله الى رفض سياسي ، بل الى محاكمة سياسية :

اسمعوا ما اقوله :
ابحثوا عن ملك آخر
فانا لن ابقى
في عرش دموي

فاسد وملعون
فابي وجدي
كانا طويلي الايدي
قتلا علياً والحسين
وأولاد فاطمة
فهذا العرش ملعون
لانه اقيم فوق نهر من الدم
فما فعلاه هما لن افعله انا

ولكي يكمل نعيم صورة هذا الرفض الواعي لمعاوية الثاني يضيف بانه قد اغتيل اغتيالا ولم يمت موتا طبيعيا وذلك نتيجة لمواقفه الفاضحة للعرش الاموي .

وفي الفصلين اللاحقين ، العشرين والواحد والعشرين ، يتحدث نعيم عن تتابع بقية الائمة حتى آخر العهد الاموي . اما في الفصلين الاخرين ، الثاني والعشرين والثالث والعشرين ، فيتحدث عن اسقاط الحكم الاموي عن طريق الجيوش التي تدفقت من الشرق تحت شعار الدعوة لعلي ولاهل البيت . وفي الفصل قبل الاخير ، الرابع والعشرين ، يتحدث نعيم عن استصفاء العباسيين للسلطة في بغداد ، التي اصبحت باسمهم ، وينتقدهم لعودتهم الى سلوك العهد الاموي . وفي هذا الفصل يتحدث نعيم عن تسمية الائمة في هذا العهد الواحد بعد الآخر ، من جعفر الصادق حتى محمد المهدي :

الملائكة رفعت بأجنحتها
الامام المهدي
انتشلوه من بين الناس
ورفعوه عند الله
حيث لا يزال على قيد الحياة

والفصل الاخير في هذه الملحمة ، الخامس والعشرون ، يتميز عن كل الفصول الاخرى . ففي هذا الفصل يعرض نعيم رؤى شعرية لبعض القضايا والمفاهيم ، التي تحمل قيمة خاصة من حيث انها تحمل احيانا روح نعيم المتميزة . فمن ذلك مثلا رؤية نعيم لله :

العهد والله
هما الخير فقط

والله الحق
وكل ما له في الحياة
هي لدى الانسان
فلا تبحث عنها في مكان آخر

ومن ذلك أيضا ما يراه نعيم عن العبادة ومفهومها ، حيث يؤكد اكثر من مرة على مفهومه الانساني للعبادة أو على مضمونها الانساني :

العبادة هي الانسانية لدينا
هي الصراحة وحب الخير
فمن يحب الانسان
يكون قد أحب الله

وبالروح نفسها يعبر نعيم عن مقولته الاساسية :

لا يؤمن بالله
من لا يحب الانسانية

وفي نهاية هذا الفصل يؤكد نعيم على المضمون المترابط الانساني ـ القومي للدين ، حتى انه ليبدو ان هدف كل هذه الملحمة هي ما يريد ان يبثه نعيم من شعور قومي في نفوس الالبانيين بالذات . فهو في ذلك يريد ان يحررهم من عقدة الدين ـ القومية ، اي بمعنى ان الشعور القومي لا يتناقض مع الدين :

لنحب بني الانسان
لنحب البانيا والالبانيين
لنحب لغتنا ووطننا
لنتعلم لغتنا
فالله قد منحنا إياها
ولكل قوم وطنه
كما للعصفور عشه
تكلموا بلغتكم
لا بلغات اجنبية

فلم تضغطون عليّ

لتعلموني لغة اخرى

لأنسى لغتي ؟

ولا شك ان الشاعر نعيم في هذه الابيات ، وغيرها من ابداعاته وكتاباته ، قد مارس تأثيرا كبيرا في نفوس الالبانيين . فالسلطة التركية قد استعملت بنجاح عامل الدين في المناطق الالبانية ، بحيث أن كلمة « تركي » ، التي أصبحت مرادفة لمسلم ، قد أصبحت تطلق على الالبانيين ، وبالتالي لم يعد هناك وجود لالبانيين او للغة البانية في نظر السلطة التركية . فهذه السلطة كانت تكافح بعنف كل محاولة لفتح مدرسة لتعليم الالبانية ، كما كانت تحارب كل محاولة للاستقلال تنبع من الشعور القومي الالباني ، الذي أصبح مصادرا ومعاديا للدين . لكن « نعيم » يطرح كما نرى هنا الامور من منطق ديني معاكس . فلدى نعيم لا يوجد تناقض في جوهر الدين بين حب بني الانسان وبين حب الالبانيين لانفسهم ، كما أن « لكل قوم وطنه كما للعصفور عشه » . فبهذا المنطق فان للالبانيين وطنهم كما للاتراك وطنهم ، ومن حقهم التمتع به . وبالمنطق نفسه يعالج نعيم مسالة اللغة : « لنتعلم لغتنا ، فالله قد منحنا إياها » ، حيث انه بهذا يحول اللغة الالبانية الى لغة مقدسة ، لا بد من تعلمها لانها من عند الله . وطالما انها لغة « من عند الله » فمن حقه أن يحتج على تعليمه لغة اخرى (التركية) لكي لا ينسى لغته التي هي من عند الله .

وبهذه الروح القومية يختتم نعيم ملحمته ، فهو يحاول ان يربط كربلاء بشكل ما بمصير البانيا والالبانيين . فهو يريد من الالباني أن يستلهم كربلاء أسلحة وطنه وقوميته ، « ليموت في سبيل وطنه كما مات المختار في سبيل الحسين » :

يا الله ، لاجل كربلاء

لاجل الحسن والحسين

لاجل الائمة الاثني عشر

الذي عانوا ما عانوه في الحياة

لا تترك البانيا

تسقط او تدمّر

بل لتبقى خالدة
وليكن لها ما تريد
ليبق الالباني بطلا كما كان
ليحب البانيا
ليمت في سبيل وطنه
كما مات المختار في سبيل الحسين
ليشرّف البانيا

ومن هذه الناحية علينا أن نقيم ، في نظرتنا النهائية ، هذه الملحمة . فنعيم ، دون اي شك ، قد ترك تأثيرا كبيرا في نفوس الالبانيين بهذه الروح القومية ، التي عرف كيف يثير بها ذلك القارىء الذي لاحق بشوق أحداث الملحمة . فهذه الملحمة كتبت لتكون مثلا اعلى للالبانيين ، فقد كانت محفوظة في الاذهان وحتى الآن ، تتردّد في أكثر من مناسبة ، اضافة الى انها طبعت أكثر من مرة ، وقد طبعت للمرة الاخيرة في السنة الماضية ١٩٧٨ . وبهذا المعنى فان هذه الملحمة لا تزال حية .

محمد موناكو ــ يوغسلافيا ــ برشتينا

الأوغاريتية ودراسة اللغات السامية

د . جون هيلي
ترجمة : د . متى الياس

بعد مرور خمسين عاما على دراسة المعلومات اللغوية التي زودتنا بهـا الالواح الحجرية التي اكتشفت في (راس شمرا) بدءا من عام ١٩٢٩ ، يمكننا ان نعرض باختصار الى اثر الاوغاريتية في دراسة اللغات السـامية ، وذلك بالتعليق على المشاكل البارزة في هذا المجال من ناحية ، وتخمين الامكانات التي قد تكون اكثر اتاحة للاعوام الخمسين المقبلة من ناحيـة اخـرى .

قال البروفسور غراي كوردن في هذا السياق ، وايده العالم المعروف . ي . الندروف : (ان اضافة الاوغاريتية إلى ما كان مكتشفا من اللغات السامية) يمثل (تغييرا هاما في المفهوم الذي كان سائدا عن تلك اللغات منذ كتابات بروكلمان)(١) عام ١٨٩٠ .

ومـن ثم لم ترفد معلوماتنا بحقائق لغوية توازي في الاهمية ما امدتنا به اوغاريت حتى السنوات الاخيرة الماضية حين تم اكتشاف نصوص (تل

(١) G.H. Gordon,Ugoritic Text Book, 1965, P.2.E. Ullendorff,in Current Tvends in linguistics, vol. 6 (ed. T.A. Seboek) 1971. P. 268

مرديخ) . ولكي نقدر القيمة الحقيقية للاوغاريتية ، علينا أن نلم بالحالة التي كانت عليها الدراسات السامية قبل اكتشاف اوغاريت عام ١٩٢٩ أولا ، ثم نستعرض الاثر الذي خلفته في هذا المضمار ثانيا .

في ذلك الوقت لم يكن لدينا معلومات متكاملة عن اية لغة سامية الا اكادية القرن العاشر قبل الميلاد . وكان من المتعذر أن نستشف منها شيئا ما عن اللغات السامية التي كانت تعيش في المناطق الغربية ؛ اي سورية وفلسطين . أو من أية مراجع فينيقية أو آرامية او سريانية اكثر تأخرا لانها لم تحفظ في تضاعيفها ما يساعد على تكوين تصور معقول عن بيئة ذلك الزمان .

ولكن هذا لا يعني ان دراسة اللغات السامية كانت مستحيلة . ففي عام ١٨٩٠ كتبت واخرجت كثير من المؤلفات الهامة دون المساعدة التي قدمتها الاوغاريتية فيما بعد . نخص منها على سبيل المثال :

– محاضرات في قواعد اللغات السامية . تأليف و. رايت(٢) .

– أسس قواعد مقارنة اللغات السامية . تأليف ج . بروكلمان (٣)

ولكن بحاثة مدرسة ما قبل اوغاريت هذه كانوا – غالبا – ما يهتمون في محاولة اعادة بناء (البروتو سميتيك)(٤) مفترضين ان اللغات السامية تعكس – بشكل عام – سمات الشعب السامي الذي كان يسكن المنطقة العربية . وان اللغة العربية – بالذات – قد صانت في بنيانها ، وحفظت

---

(٢) ١٨٩٠ .

(٣) vol. I, 1908 : vol . II, 1913

(٤) بروتو سميتيك : بعض الخصائص اللغوية التي بقيت تشترك فيها لغات تفرعت في الاصل عن لغة واحدة مثل اشتراك معظم اللغات السامية في الكلمات التي تطلق على الاهل وأعضاء الجسم ... وكذلك وجود أدوات للتعريف والاستفهام في كل من العربية والعبرية – مثلا – وان كانت أداة التعريف والاستفهام في العبرية هي الهاء بينما في العربية ال التعريف وهمزة الاستفهام . بينما نرى ان السريانية قد صيغت أدوات التعريف في الاسماء مثلا وان كانت قد احتفظت بأدوات الاستفهام .

في تضاعيفها ما يرشحها لان تكون الاقرب الى البرتو سميتيك من جميع اخواتها الساميات . يؤيد ذلك ــ بطبيعة الحال ــ العزلة الجغرافية للجزيرة العربية وقت ظهور النبي ، حيث تمّ انتشار اللغة العربية . لذلك فإن الاثر الذي خلّفته الاوغاريتية في منحى الدراسات السامية الغربية بفرعيها الجنوبي والشمالي كما كان سائدا عام ١٩٢٩ ، هذا الاثر كبير وهام جدا .

فالنسبة الى لغات القسم الجنوبي : اشار اوائل دارسي الاوغاريتية ، وفي اكثر من مكان من كتاباتهم الى ان الاوغاريتية تؤكد اهمية اللغة العربية التي تبدو ضرورية جدا لفهم الواحها . ولو ان بعض معاني الاوغاريتية قد حلّت محل المعاني العربية باعتبارها اداة اولية وقديمة لتتبع الطريق المؤدي الـى البروتو سميتيك او كما يسمى الآن على وجـه التخصص (القاسم السامي المشترك) .

فنظام الابجدية الاوغاريتية يحتفظ كما يحتفظ نظام الابجدية العربية بخاصة التفريق في اللفظ بين (الحاء والخاء) و (العين والغين) و (الظاء والصاد) ؛ بينما الاكادية والعبرية مثلا لا تفرق بينهما .

وكذلك نظام قواعد الاوغاريتيـة (النحو والصرف) يحتفظ بخصائص مازالت موجودة في نظام اللغة العربية مثل تغيير حركات آخر الاسم بحسب موقعـه مـن الاعراب . واستعمالات الاسم الموصول (ذو) (٥) وبعض استعمالات حرف العطف الفاء (٦) .

---

(٥) ب ت . م ل ك . ا ت ب د . ذ . س ب ع . ا خ م : اذا أخذنا بعين الاعتبار ان الاوغاريتية بيت ملك ابد" ذو سبع اخوة تحذف أحرف العلة وتدغم النون احيانا.

(٦) ف ذ . ان . ب ب ت ي . ت ت ن . (ان هنا تعمل عمل ليس وهي لغة نجد وتهامة الى ما وراء مكة فالذي ليس ببيتي تعطينه (ان أحد" خيرا من أحد الا بالعافية) ونطى وانطى لغة في أعطى . و ذو : الذي .

أما نظام الافعال فسيبدو امرا معقدا جدا اذا ما قورن بنظيره في العربية ، ولكن الهام في الاوغاريتية هو استعمالها وزن (يَتفعّل) مقتربة بذلك من الاكادية اكثر من اية لغة سامية اخرى . ولو ان وجود الزمن الثالث في الاوغاريتية مثل (يَقتتل في الاكادية) مشكوك فيه .

وعلى اية حال علينا ان نتوقع بعض الخلاف بين الاوغاريتية والعربية ؛ لان اللغة العربية الكلاسيكية هي من الناحية الزمنية متأخرة جدا عن الاوغاريتية ، وهذا التغيير يبدو نتيجة طبيعية في مسار تطور اية لغة . وقد اثبت (ستيل سيجريت) (٧) في هذا السياق أن معظم النقوش والكتابات العربية الجنوبية القديمة قريبة الى اللغة الاوغاريتية في اكثر من ناحية ؛ وان كانت المعلومات اللغوية الاوغاريتية تعطينا فرصة اكبر لتفهم الميزات الاساسية للغات السامية .

اما بالنسبة للغات القسم الشمالي : فعلينا أن نعترف ان اثر الاوغاريتية في الدراسات التي كانت تحوم حولها وبشكل خاص (الفينيقية والعبرية والآرامية) هو غاية في الاهمية ؛ لان لغات (سورية وفلسطين) تمثل الآن الشاهد الوحيد الذي يمكن الاعتماد عليه ليس في دراسة لغات الالف الاول ؛ بل والالف الثاني ايضا (وهذه ايلا تأخذنا الآن الى اعماق الالف الثالث) وقد ساعد بل ودفع عملية تطوير الدراسات الجارية حول اللغات السامية الشمالية الغربية حيث كتبت عدة مؤلفات جليلة بالفعل نذكر منها اعمال ز . هاريس (٨) و ج . بيني (٩) ولكن – بشكل جوهري – علينا ان نشير الى ان تقارب حلقات التطور من الاوغاريتية الى الفينيقية ، والتي كانت النبرة (اللكنة) المحلية في بيبلوس (جبيل) تمثل حلقة الوصل فيه (١٠) قد سار بشكل موازٍ (اي لم يلتقِ) مع

(٧) OP. Cit. PP. 461 - 477

(٨) Z. Harris, Development of the canaanite Dialects. 1939.

(٩) G. Gardini II Semitico di nerd - Ovest, 1960

(١٠) For example, in the use of the vetative Z (= d).

مسار تطور فروع العبرية والآرامية ، مما خلق لنا مشكلة تصنيف الأوغاريتية وتحديد القسم الذي يجب ان تنتمي اليه .

الا ان الندروف (١١) اتى ليحدد من اهمية التصنيف اللغوي هذا ؛ لان بعض الصلات الفائقة الحساسية والحيوية قد تضيع خلال البحث في قرابة الأوغاريتية ، فضلا عن ان الايزوكلوسز ، الذي يمكن ان يوجد بينها وبين كل لغة من معظم اللغات السامية الاخرى ، يمكن ان نجد له مثيلا ايضا بين العديد من لغات شتى . فمثلا (اللغة السومرية اثبتت احيانا بان هناك صلة بينها وبين اللغة الباسكية) (١٢) . لذلك تبقى اهمية التصنيف اللغوي محدودة جدا مهما كانت احكامنا حذرة . ويبقى الأهم من وجهة نظر التاريخ اللغوي هو مقارنة حلقات الاوغاريتية مع اسلافها ومعاصريها وما اتى بعدها ضمن افق اللغات السامية الشمالية الغربية بوجه خاص. وفي عمل كهذا علينا ان ناخذ في اعتبارنا حلقات التطور المنطقية والمقنعة بشكل عام ، والتبسيط والايضاح بشكل خاص . وهكذا — مثلا — نجد ان الخلافات في الابجدية بين الاوغاريتية والفينيقية يمكن تفسيرها ببساطة ، خاصة اذا اخذنا بعين الاعتبار ان الالفباء القصير قد استعمل حتى في الاوغاريتية ، ولكن قد ينقلب هذا الرأي فيصير خاطئا ، اذا اوضحت نصوص من القرن الخامس عشر — لنقل من جيل مثلا — ان الذخيرة الفينيقية كانت قد تجمعت أو تكونت فعلا قبل تلك الفترة . إن صح هذا فيجب علينا اعادة النظر مرة اخرى في رأي استليترس القائل : ان اوغاريت كانت مستعمرة عربية (١٣) . ولكن في الوقت الحاضر يسهل علينا الافتراض ان اللغة الاوغاريتية تمثل ذخيرة اكثر بداءة للغات السامية الشمالية الغربية . وبذلك نرى انفسنا مضطرين ان نميز بين التاريخ اللغوي والتصنيف اللغوي .

---

(١١) Op. Cit. , P. 264

(١٢) الباسك او الباسكيين شعب مجهول الاصل يقطن مناطق البرنس (البيرنية) الغربية في فرنسا واسبانيا والباسكية لغة الباسكيين .

(١٣) J Aistleitres, in Ignace Glodziher Memorial Volume, I, 1948, PP. 209, 225

حاولت ان اتجنب حتى الآن البحث في مشكلة ما يعنيه مصطلح (كنعاني). ان لفظة كنعاني تطلق عادة على كل من الجنس واللغة فيقال (جنس كنعاني) (ولغة كنعانية) والحقيقة يجب التفريق بين هذين الاستعمالين، وعدم الخلط بينهما وهناك اكثر من مثال صارخ على ذلك .

فالعبرية مثلا هي لغة كنعانية . ولكن العبريين يعتبرون انفسهم شعبا مهاجرا غير كنعاني . والآرامية لغة سامية ، ولكنها ليست قسما من اللغات السامية الشمالية الغربية . كما اعتبر موسكاتي (١٤) لذلك فان مصطلح كنعاني يبدو ناقصا الى حد ما وغير دقيق في مؤداه المعنوي ، واذا اعتبرنا ان معرفتنا لهذا التمييز قد بدات منذ الالف الاول فقط فانه لا يمكننا اطلاق الكنعانية على الاوغاريتية بهذه البساطة ، وبدون تمحيص اكثر لأن الاوغاريتية باعتبارها لغة هي اقدم ، وهي موجودة قبل معرفة التقسيم بين الكنعانية والآرامية بظهور عدد لا باس به من السمات الواضحة التي فصلتها عن الكنعانية في المعنى المذكور آنفا . كما انها تشترك في بعض الملامح مع الارامية مقابل الفينيقية والعبرية (مثلا (ذ) السامية تظهر (د) فقط في الاوغاريتية والآرامية) (١٥) . وبالمقابل اذا كانت نقوش الالف الثاني الآرامية قد وجدت ، ولنقل بشكل افتراضي في حلب مثلا ، في هذه الحالة يكون التفريق بين الآرامية والكنعانية ارتجاعيا . وهذا لفظ مشوش وغير مقبول منطقيا (١٦) لذلك يجب ان يكون حكمنا : الاوغاريتية هي لغة من لغات الالف الثاني ومنها تطورت الفينيقية والعبرية والآرامية فيما بعد . والايزوكلوسز الغريب وغير المتوقع مع العربية ربما يكون افضل مثال بعكس مرحلة بدائية أولى من مراحل تطور اللغات السامية . وفي كل الاحوال اذا قبلنا النظرية التي تقول :

---

(١٤) An Introduction to the Comparative Rvammen of the Semetic languages ed. S. Moscati 1964, pp . q, 10 .

(١٥) Note Onugaritic and Aramaic S.Segert in Studia Semitica Ioanni Bakos Dicata (ed. S. Segert), 1965, PP. 215 - 226.

(١٦) Despite M. Dahood, Orientalia 34 (1965), P. 36

إن كل اللغات السامية والشعوب السامية انبثقت من الجزيرة العربية فان الايزوكلوسز العربي ليس مفاجأة على اية حال خاصة في المناطق النائية التي كانت الى حد ما اكثر عزلة .

اما المدلول الاعمق عمليا فهو :

الى اي مدى ساعدتنا اللغات السامية الاخرى في ايضاح اللغة الاوغاريتية ولا سيما المفردات اللغوية (١٧) .

ـ كانت اللغة العبرية في مقدمة اللغات هذه لان معظم دارسي اوغاريت حاولوا شرح نصوصها من خلال الدراسات العبرية . ولكن الدراسات هذه كانت تعتمد في أساسها على العربية والعبرية والاوغاريتية على حد سواء مع العلم انها ليست على هذه الدرجة من التقارب اللغوي .

ـ أما الاكادية فقد استعملت على نطاق ضيق جدا ، وذلك لقلة معرفتنا بتعقيداتها من جهة ولندرة اهتمامها باللغات السامية الشمالية الغربية من جهة ثانية .

ـ كذلك إستبعدت الآرامية للاسباب نفسها . ولكن علينا ان نشير الى الذخيرة الهامة الكامنة في مفرداتها ؛ لان العديد من الكلمات الاوغاريتية ـ الفينيقية دخلت الى الآرامية حين سيطرت الاخيرة خلال الالف الاول(١٨). وربما تكون كلمة (تَصَرَ) التي تعني (صرخ وانتحب) والتي ما زالت

(١٧) See on Ugaritic Pexicography J. G. de Moor, in Studies in Semitic Pexicography (ed. P. Fronzavoli) 1973 (P.P. 61 - 10)

(١٨) on Canaanite influence on Aramaic see E. Y. Kutscher, in Current Trends in linguistics, vol. 6 (ed. T. A. Sebœk), 1971, PP. 360, 389. Note Comparative material in Gordon Op. Cit. and now R. S. Tomback, Acomparative Semitic lexicon of the Phoenicion and Pinic languages 1978.

موجودة في السريانية بشكل جلي، اوضح مثال (١٩) .

ـ كما استعملت العربية باشكال شتى في ايضاح معاني الاوغاريتية . فقد كان هناك تقليد قوي لاستعمال اللغة العربية الى جانب اللغة العبرية . ومن ابرز من ناصر هذا الاتجاه [ج.ر. درايفر وج كسراي وج اسليتنر].

وغالبا ما فضل درايفر (٢٠) الاعتماد على المعاني والشروحات العربية اكثر من العبرية كما يظهر من معجمه الخاص الذي يعطي قيمة كبرى للعربية .

ويبدو كراي بوضوح في شرحه لاسطورة (كرت) انه يتمسك بالتقليد والعادة نفسها (٢١) . وكان اسليتنر نظريا اكثر من احال واعتمد على العربية . وأخيرا علينا ان نشير الى كتاب عز الدين الياسين وهو من ابناء العربية ، في هذا المجال (٢٢) .

ولكن العربية اهملت طاقة عظيمة كامنة في اللهجات العامية (العربية غير الكلاسيكية) يمكن ان تساعدنا في ايضاح الاوغاريتية ، او بالاصح في ايضاح ما عجزت عنه العبرية والعربية الكلاسيكية ، وخاصة عامية مدينة اللاذقية . لان سكان هذه المدينة يمكن ان يكونوا افضل مرجع عن سكان اوغاريت القديمة خاصة من الناحية الثقافية واللغوية . ولا سيما اذ اخذنا بعين الاعتبار ان كثيرا من مفردات الاوغاريتية ـ الفينيقية قد دخلت الى لفتهم العامية عن طريق الآرامية ، كما فعلت كثير من الكلمات السريانية (٢٣) . لذلك ليس من المستبعد ان تحتفظ اللهجات

(١٩) J. F. Healey. vetes Testamentom 26 (1976), PP. 429 - 437.

(٢٠) G. R. Driver. Cananite Myths and legends, 1956.

(٢١) J. Kray, The KRT Text in the literature of Rasshamra,1964 (2 nd. ed.) Seealso his plea for the study of Arabic links with Ugaritic in their living Contexts, Melilah S (1955), PP. 1 - 14.

(٢٢) The Pexical Retation between Ugaritic and Arabic, 1952.

(٢٣) See M. T. Feghali, Etude sur les emprunts Syriaques dans les par lersavabes du liban, 1918. S. Fvaankle, Die aramaischen Fremdworter in Arabis chin PP'. 6

انظر إغناطيوس يعقوب الثالث . البراهين الحسية على تعارض العبرية والسريانية (١٩٦٩).

السامية العربية بالمفردات العربية . بل وبالصيغ القواعدية احيانا . ولا شك بان هذا سوف يساعد اكثر فأكثر في ايضاح الاوغاريتية . وقد بدأت بالفعل اعمال كتابية غزيرة في سورية ، كما علمت من الاستاذ جبرائيل سعادة ، والسيد راوول ڤيتالي عندما كنت في اللاذقية عام ١٩٧٨ . وقد نشر بعضها في مجلة (Articles in Syria) (٢٤) و (Semitica) (٢٥) . وقد اظهرت هذه الاعمال بوضوح أن التشابه بين العامية في اللاذقية والاوغاريتية لم يقتصر فقط على المفردات ، وانما على الصيغ القواعدية وذلك حين استطاع البحاثة ان يثبتوا أن اللهجة التي تضيف الجذر (نه) الى ضمير المفرد الغائب مثل (يضرب ده هنه) للفعل (يضربونه) و (ضرب ده هنه) للفعل (ضربوه) والتي تسمع في اللاذقية بشكل كبير وواسع حتى الآن . هي في الحقيقة لهجة كان يستعملها سكان اوغاريت القدماء . وبقيت مصانة حتى الآن في العامية . بل ان السيد الياس بيطار وهو من مواليد مدينة اللاذقية وطالب دراسات عليا في قسم اللغات السامية في جامعة كاردف (بريطانيا) ذهب الى أبعد والآن لنعد الى السؤال الذي طرحناه في المقدمة : ما هي توقعاتنا للاعوام الخمسين المقبلة ؟ ... الاوغاريتية ستكون واضحة اكثر فاكثر اذا استطعنا اصطفاء كلماتها وجعلها اكثر تحديدا ووضوحا بمقارنتها مع العربية ، ولاسيما العربية العامية خاصة حين يقوم بذلك البحاثة العرب الذين ولدوا في سورية وحملوا في سليقتهم اللغوية حساسية فائقة تساعدهم على تشخيص صحيح لكثير من المعاني التي مازالت غامضة ، أو محتملة التاويل .

ـ التصنيف اللغوي وتاريخ اللغات السامية الشمالية الغربية سوف

---

(٢٤) L. Badre, P. Bordreuil, J. Mudarres. L. Ajjan, R. Vitale, Syria 53 (1976) PP. 95 - 125

(٢٥) P. Bordreuil, L. Ajjan Semitica 27 (1978), PP. 5 - 6

يعتمدان كثيرا على تحسين قيمة معلوماتنا عن الموقف اللغوي قبل كتابة النصوص الاوغاريتية ، والواح ايبلا بالتأكيد سيكون لها الدور الحيوي في ذلك ؛ لان الادلة التي في ايدينا حتى الآن غير كافية لتكون حكما فاصلا في المشاكل اللغوية المعقدة . وكذلك انظمة الكتابة مما يعرقل مسيرة الدراسات السامية وارتقاءها .

وفي هذا المجال تجدر الاشارة الى ان بعض الباحثين وعلى رأسهم (ج. جلب) قد حكموا مسبقا ان اللغة الايبلائية متطابقة مع الاكادية القديمة(٢٦) وانها كشفت عن وجوه اختلاف صارخ عند مقارنتها مع اللغات السامية الشمالية الغربية والكنعانية . لكن الدليل الذي قدمه لا يبدو مقنعا لتسويغ استنتاج صارم الى هذا الحد . خاصة انه اعتمد في اغلب الاحيان على الاشتقاق من الاسماء الشخصية وحدها . واعطى اهمية للايز ولكلوسز تفوق أهمية تحليل ابنية اللغوية الايبلائية داخل الافق السوري . فمثلا كان عليه ان يذكر ان تبدل الالف الكنعانية الى ه في الايبلائية قد حدث في مرحلة متأخرة فقط وهو غير موجود في الاوغاريتية مما يرجح أن تكون اللغة الايبلائية سلفا اعلى للكنعانية برغم وجود هذا الاختلاف (٢٧) . وعلى ضوء هذا التفكير يمكن ان تنقلب الايبلائية لتصبح نوعا من الكنعانية البدائية كما سماها (بيتناتو) .

من هذا يبدو واضحا ان اللغة الاوغاريتية ستكون هامة لتقويم اللغة الايبلائية والعكس بالعكس .

ولكن علينا ان نتذكر ان الطريق امامنا مازال طويلا لتوضيح الاوغاريتية نفسها . لذلك فالدراسات الاوغاريتية يجب ان تبقى مزدهرة ومستمرة لخمسين سنة اخرى .

---

(٢٦) I. J. Gelb. Syro - Meso Potamion Studies 1/1 (1977) PP. 3 - 30

(٢٧) Also the Position with the influence of and h ona iscomphlex. we may note Ugaritic heyama « life » and Helrew hen, favour, both of which Seem to Caincide with phenomena in Eblaite (Gelb. op. Cit. , P. 18).

استفتاء

سبعة شعراء يتحدثون عن
الشعر العربي اليوم

سهيل ابراهيم . محمد بنيس . محمد عفيفي مطر . خالد ابو خالد .
محمد علي شمس الدين . احمد دحبور . بندر عبد الحميد

اعداد : عبد الله ابو هيف

لاشك ، ان الشعر العربي المعاصر لايزال يبحث في اسباب حداثته ،ويواجه اسئلة مراحله وهو ينمو باتجاه مستقبله ، ان يصوغ رؤاه ويبني فعاليته في بنيته وداخل لغته الجديدة . ومن المفيد ، ان نؤكد ايضا مشروعية هذا البحث وجدارة هذه المواجهة ، على الرغم من التطور الكبير الذي قطعته القصيدة الحديثة في مجاوزة السلفية الثقافية والانخراط في تجربة الشعر الجديدة .

كيف يبدو الشعر العربي اليوم ؟

وكيف يكتب الشعراء ؟

لذا ، وجهت سؤالين الى بعض الشعراء العرب ، هما :

السؤال الاول :

كيف تنظرون الى واقع الشعر العربي اليوم ؟

السؤال الثاني :

كيف تنظرون الى قصيدتكم ، وما ملامح تجربتكم الشعرية ؟

ومما يلاحظ ، ان غالبية الاجوبة تتفق على ان الشعر العربي اليوم ينتقل

من حال الى حال ، ولكن ثمة اعترافا مفاده ان الشعر العربي يشهدملامح تجديد بادية في لغته وبنيته وشكل صياغته بحيث تدل في النهاية على اتساع رؤيته وشموليتها للفعل الانساني .

سهيل ابراهيم (سورية)

دواوينه : سامراء الجديدة (دمشق ١٩٧٣)
انوي واسميك اتجاها (دمشق ١٩٧٨) .

جواب السؤال الاول

ـ هل تذكر تظاهراتنا الحماسية في الخمسينات ، وسائل احتجاجنا العفوية يومذاك .. وصراخنا النظيف الابيض المعبأ في بالونات المناسبات العربية .. هل تذكر ذلك ؟! ان الشعر العربي المعاصر اليوم ، يذكرني بتلك التظاهرات .. الحماسة هي نفسها ، والعفوية هي نفسها ، والصراخ هو نفسه ، وبالونات المناسبات العربية لم تتغير .

لا ادري من يدفع من في زحمة هذا التيار ، ولا ادري كيف تنفسح او تنغلق الشوارع والزواريب الضيقة في وجه هذه التظاهرة ، لكنني اعرف انني في احدى كتلها البشرية والصوتية احيانا في اطرافها ، واحيانا في صفوفها المتأخرة ، واحيانا في القلب ، وقليلا ما ازاحم احدا على المقدمة ، مخافة رصاص الشرطي المتربص ببارودته وخوذته وراء منعطف مجهول لاتدري متى تصبح في فخه .

الشعر العربي المعاصر اليوم كرنفال له جماله وله قبحه ، وله اقنعته وله حفلاته التنكرية وله نبيذه الخاص وطقوسه الخاصة ، وله اعياده السنوية ومهرجاناته الرسمية ، واستعراضاته المليئة بالاناشيد وقرع الطبول .

ضع نفسك أمام كرنفال كهذا ، فكيف تستطيع ان تتبين ملامح المشاركين فيه ، واصحاب النوايا الحسنة ، وشهود الزور ، والمرائين ، والبسطاء الطيبين ، وكم انت بحاجة الى التدرب على استجلاء ما وراء الاصباغ التنكرية لتعرية الوجوه ؟

من بدر شاكر السياب الى امل دنقل ، ومن نازك الملائكة الى نزيه ابوعفش مثلا ،استعراض شعري محير ، يكاد يكون موازيا ، للاستعراض السياسي الذي شهده العرب ، من قصور

نوري السعيد العائمة على دجلة ، الى قصور انور السادات العائمة على النيل ، ومن حلف بغداد الى الحلف الامريكي الصهيوني العربي الجديد ، الذي نشهد هذه الايام تأسيس كوادره ومقره الرسمي ومكاتبه واجهزته التنفيذية .. ذلك الاستعراض الذي كان يتم فيه بيع الوطن جهارا دائما ، من اول شبر في فلسطين ، الى آخر شبر في خارطة التراجع العربي .

اختار الشعر العربي في هذا الاستعراض أن يكون النقيض ، نقيض الوجه القبيح للسياسات العربية . ومن اجل ذلك صار كل حديث عن مهمة القصيدة العربية اليوم مصحوبا بضجة ، ضجة تثير شكا كثيرا ومرارة كثيرة .

كيف يمكن ان يكون الشعر نقيضا لقبح العالم من حوله ؟!

وبالتالي ، كيف يمكن للشعر ان يؤسس لغته النقيضة ويفاجيء بها رصاص الشرطي المتربص ببارودته وخوذته على اول منعطف في الشارع العربي ؟!

من اجل توازن هذه المعادلة تخرج تظاهرات شعرية عريضة ، وكرنفالات شعرية مشبوهة ، يكثر فيها الشاغبون وشهود الزور ، والمرابون ، ويقل فيها اصحاب النوايا الحسنة والبسطاء الطيبون .

ان ربع القرن الاخير من تجربة الشعر العربي المعاصر ، بقدر ما خلق شعرا ، فلقد خلق اوهاما حول الشعر ، وبقدر ماكان هذا الوهم كبيرا فيما يخص فاعلية هذا الشعر السياسية والاجتماعية ، فلقد كان كبيرا فيما يخص خصائصه الفنية .

الوهم الذي تراكم حول فاعلية هذا الشعر السياسية والاجتماعية كان مشبوه النوايا ، فلقد خرجت اصوات في اعقاب كل حرب عربية تصرخ :

ـ اين كان الشعر في ساعات الحرب العصيبة ؟!

ومازالت الاصوات تخرج كلما اشتد سعال فقير في كوخ بارد :

ـ اين الشعر كي يقدم وصفته الطبية لتاريخ الفقر العربي ؟!

هكذا اذن يصبح الشعر العربي في مدارات هذا الوهم مشبوه النوايا ، دبابة مجنزرة ، وقنابل محرقة ، ووصفات طبية لتاريخ الفقر والتخلف العربي .. انهم يريدون انيحاصروا فاعلية الشعر الحقيقية التي بدأت تلامس وعي الانسان في اوطاننا المنكوبة ، ويحجروا على قنواته ، كي يختنق وتنطفيء جمراته في الحلق .

انني لا اذكر شعرا في تاريخ البشرية كسب حربا ، ولا اذكر شعرا في التاريخ حقق انقلابا اشتراكيا .. لكننا نذكر كلنا كيف كان شعر بابلو نيرودا مثلا لصيقا بتاريخ تشيلي وزندا من الزنود التي حضرت للثورة فيها .

ماعلاقة مدائح المتنبي لسيف الدولة ، بالمعارك التي كسبها الامير ، وماعلاقة مدائح ابي تمام للمعتصم بعمورية التي كسبها الخليفة ؟!

انهم يريدون ان يوظفوا الشعر كالاغاني الرخيصة كي يصبح مناسبا لافتراءاتهم المزمنة ، ويعلبوه في بالونات المناسبات العربية .

على الصعيد نفسه كان الوهم الذي تراكم حول خصائص هذا الشعر الفنية مشبوه النوايا فلقد خرجت اصوات في اعقاب ولادة كل قصيدة جديدة تقول :

ـ واين الحداثة فيها ؟

كان الحداثة اصبحت لنا خرافيا شبيها بالاسطورة ، لايدركه الوعي ولايفسره العقل ، عليك ان تخرب قاموس اللغة العربية مفردة مفردة ، وتنسف كل جسر تتحرك عليه قصيدتك باتجاه رؤوس الناس حولك كي يحق لك الانتساب الى جمهورية الشعر الحديث والحصول على بطاقة هويتها الوطنية . بمقدار ماتقترب من وعي الناس وحسهم ومناخات اوضاعهم تكون قد سقطت ، وبمقدار ما تعتبر العالم في داخلك ، وتنشر الظلام على اليابسة ، وتتواطأ مع طلاسمه ، تكون قد كتبت شعرا حديثا .

هكذا اصبحت المعادلة ...

وهكذا صارت الحداثة في الشعر ..

لا اعرف مناخا ادبيا في العالم تعفرت فيه قيم الواقعية والواقعية الاشتراكية ، كما هو الامر في المناخ العربي المعاصر ، فتحت خيمة الواقعية الاشتراكية تقترف اليوم كل هذه الجرائم الادبية والشعرية خصوصا في الوطن العربي .. ان تخريب المألوف في الحياة العربية مطلب وطني اليوم ، ولكن على ان يتم هذا التخريب عبر الانسان ، وعبر قدراته وطاقاته المادية والفكرية ، وليس في تحطيم جوهر اللغة وقاموس الادب العربي الموروث فقط .

اتساءل : هل حدث مثل ذلك في تاريخ الامم قبلنا وفي حاضرنا ؟

ان من يقرأ « الكسندر بوشكين » كعلامة كبيرة في تاريخ الادب الروسي ، ثم يقرأ ايفتوشنكو

مثلا كعلامة من علامات الادب السوفييتي المعاصر يدرك الى أي مدى كان التطور الفني في تجارب الادب السوفييتي صحيا ، ويدرك كيف كان هذا التطور يتم دوما عبر الانسان ، ذلك الانسان الذي انتقل من ظلال حكم القيصرية الى رحاب اول تجربة اشتراكية في هذا القرن .

لقد سهل تكاثر دمامل الشعر العربي المعاصر ، غياب النقد والناقد العربي ، وعدم بروز التيار النقدي الذي يملك جراة اقتحام هذه الممالك المبنية من القش ، فعلى امتداد اكبر من ثلث قرن من تجربة الشعر العربي الحديث ، ظل النقد العربي مسكونا بالخوف من ممالك القش التي تقام تحت بصره ، واذا اقترب منها فلكي يقيم حوارا معها لا يحرقها الامر الذي سهل تكاثر هذه الممالك وتصدرها احيانا واجهات المكتبات العربية كمذهب شعري معاصر ، واكثر من ذلك فلقد ظهر بيننا من يريد ان يؤسس ايديولوجيا على اكتاف هذه الممالك ، ايديولوجيا تبريرية تتكىء على عبثية مفرطة ، واستنباطات غيبية ، لم يحبل بها رحم الحياة . لكن الجدار الواهي لا يحمل على اكتافه جبلا مهما تدافعت حوله السواعد ، وعندما سينهار ، فسينهار معه الجبل ، وينهار زمن من الاحتيال على الارض .

جواب السؤال الثاني

ـ دوما كنت اردد انني اقدم شجنا سياسيا بوسائل اصطلح على تسميتها بالشعر ، لم يخطر لي مرة ان افلسف صحة هذا الاصطلاح ، يكفيني انني معبا بالشجن حتى عنق الزجاجة البشرية التي تحتوي جسدي وأعصابي وخرائط حسي . ويكفيني انني انز من هذا الشجن دوما .

من يسال الشهداء عن نسبة الخضاب في دمائهم الغائرة في اعماق تراب الوطن ، يصبح شريكا في حمل اوزار قتلهم ، الا يكفي انهم ماتوا ؟!

قلة هم الذين يعرفون معنى أن تكون القصيدة موتا يوميا ، وخلاصا يوميا ، وقلة هم الذين يعرفون كيف يصنعون من هذا الموت ـ الخلاص اليومي شعرا خالدا .

يعيبون على القصيدة السياسية اليوم تحت دعوى المباشرة والوضوح ـ هكذا وقتيتها وخروجها من قاموس الخلود الشعري الذي وضعوا ابوابه وفصوله وحروفه الابجدية على هواهم . انهم غائبون اذن عن توجه الحياة ، ومشغولون بعقدهم وافتراءاتهم على الفن والحياة .

على رقعة جغرافية عريضة عريضة ، تمتد بين محيطين يشكلان حدود ثلاث قارات ، يعيش

عليها لون بشري بائس اسمه العربي ، تكاثر حتى قدم للعالم / ١٥٠ / مليون رأسا ، ثم علم نسله احناء الظهر وشد الاحزمة على البطون ، والتعامل مع كل فيروسات الهواء والتراب، واستبدال المدارس ببيوت الطاعة للغيب المجهول ، وطلاق الابجدية .. على هذه الرقعة نجد اليوم من يبحث عن خلود القصيدة وخلود الشعر ، على طريقة « الكاوبوي » الامريكي .. مع فارق عدم قدرة الناس هنا على الرماية القاتلة ... انهم يريدون فقط ان يستعرضوا أحزمتهم المعبأة بالرصاص ومسدساتهم في الساحات العامة ، بقصائد خلبية ومفردات فاسدة .

ماضي هذه الرقعة الجغرافية العريضة المريضة ، وحاضرها ومستقبلها ، هو ما يشغلني ، وتقويم الظهر المحني عليها هو ما يشغلني ، ومطاردة الجوع عليها هو ما يشغلني ، ومحاصرة فيروسات الهواء والتراب عليها هو ما يشغلني ، وتحطيم فخار بيوت الطاعة قسرا عليها هو ما يشغلني ، واستبدال الجوخ والبخور بالابجدية عليها هو ما يشغلني ، ثم فليصطلحوا على هذا الهم كيفما شاؤوا ، شعرا كان أم شغبا ، فنا خالدا أم انتحارا بطيئا . صعودا الى السماء أم انحدارا الى اغوار التراب . انه همي تحت كل التسميات والفلسفات والاصطلاحات.

عندما خرجت « سامراء الجديدة » ـ اول مجموعة شعرية لي ـ الى المكتبات في اوائل السبعينات ، قلت انها شهادة على افلاس سياسي في زمن رديء ، وعندما حملت في حقيبتي قرار مصادرة « يذبحونك من عنقي » ـ المجموعة الشعرية الثانية ـ ورفض طباعتها حتى على حسابي الخاص ، وبدات اهربها بين حدود الوطن العربي ، قلت ما زلت الآن في بيت النار ، والعطب في البندقية والرامي ؛ وليس في الطلقة ، وعندما ساوموني على استبدال لفظة الخليفة في « أنوي وأسميك اتجاها » ـ المجموعة الشعرية الثالثة ـ باية مفردة اخرى حتى لا يسقط مدلولها على الحكام العرب .. قلت : كم انجزنا الآن بالشعر من مهمات ؟ انهم يعرفوننا ونحن نعرفهم . انهم يتربصون بنا ، ونحن نتربص بهم . الآن نستطيع بالشعر ايضا ان نعلن ثراءنا السياسي ، وليس افلاسنا السياسي .

اليوم أستطيع ان أعلن انني اقدم شجنا سياسيا له فاعلية الطلقة في بيت النار ، فلنسأل عن العطب في البندقية والرامي ، قبل أن اسأل عن لون دمي ونسبة الخضاب فيه .

محمد بنيس (المغرب)

دواوينه . ما قبل الكلام (المغرب ١٩٦٩)
شيء من الاضطهاد والفرح (المغرب ١٩٧٢)
وجه متوهج عبر امتداد الزمن (المغرب ١٩٧٣) .

جواب السؤال الاول

اطرح على نفسي في بعض الحالات تساؤلا : هل يحق لي ان اتحدث عن واقع الشعر العربي المعاصر اليوم ، وانا لا اكاد اعيش هذه التجربة الشعرية المعاصرة ، وربما يكون حديثي الآن ، نوعا من الحوار الذي يهدف الى اطلاق احكام ، لا الى الوصول الى تصنيفات ، ولا الى توزيع الالقاب ، او كيل الكلام الذي قد يخل بالجانب الاخلاقي في بعض الحالات .

انا غير مهيأ لهذه الاشياء ، لانني لا اؤمن بها ، ولذلك ، فربما امكننا الحديث عن الشعر العربي المعاصر اليوم من زاوية ما يمكن ان نسميه « المتن » ، اي النص ، او مجموع النصوص بعيدا عن الشعر كشعراء . موضوعيا يمكن اعتبار الشعر العربي المعاصر اهم حركة يعرفها الشعر العربي ، وفي الوقت نفسه يمكن اعتباره الفن الاصل ، او الفن المركز بالنسبة للفنون الاخرى التي تستعمل اللغة المنطوقة والمسموعة . لماذا ؟ لانه اولا الموروث الاساسي بالنسبة للثقافة العربية ، فاقدم شيء بالنسبة الينا تاريخيا من ناحية فنية ، هو الشعر ، كذلك ان الفن الذي استطاع أن يكون قدر المبدعين العرب في اطار اللغة .

طبعا هناك تجارب في اطار النثر ، ولكنها لم تكن من حيث الجوهر في مرتبة الشعر ، سواء من ناحية الاهتمام ، او من ناحية التجاوب ، لذا نجد ببساطة ان القصة القصيرة والرواية والمسرحية في العالم العربي ، تستمد بعض مظاهر بنيتها الداخلية من النص الشعري المعاصر ، وقد يمتد هذا اللقاء ليصل الى حد التجاوب مع النص الشعري العربي القديم بمختلف الاتجاهات التي عرفها ، والمراحل التي عاشها . اذن ، موضوعيا ، الاهتمام الموجود بالشعر العربي المعاصر ليس وضعا شاذا ، بل هذا نابع من طبيعة المكانة التي يحتلها هذا الفن ، ولكن بالنسبة للشعر المعاصر ـ وهنا قد ندخل الى بعض التساؤلات

ونثير بعض الاشكاليات ـ لا اظن انه أعطى التقليد الكامل ، والصورة النهائية لمرحلة تاريخية على الاقل .

لا أقول بالنسبةللتاريخ ، فهذا سيكون من الحمق ، ولكن علىالاقل في المرحلة التاريخية.. ولا الشعر العربي المعاصر في ظروف تاريخية ، هي ما بعد الحرب العالمية الثانية ، وارتبط في الوقت نفسه بتبلور وتفجر القوى الكامنة داخل البرجوازية الصغيرة في العالم العربي ، وأظن أن هذا الشعر من خلال المراحل الاولى التي قطعها ، وهي مراحل المواجهة مع الفكر التقليدي ، ومع الفكر المتخلف بصفة عامة ، الذي تبنته البرجوازية ، ودافعت عنه ، قد نجح في فرض وجوده ، وفي الاقرار بمشروعية البحث داخل الشعر العربي ، فلم يعد أحد الآن ـ على الاقل في الاقطار التي لها تجربة شعرية تاريخية متقدمة في الوطن العربي ـ يتساءل عن شرعية هذا الشعر ، فهو موجود أحببنا أم كرهنا ، ولكن أظن أن هذا الشعر في الاصل اذا كان جواباعن سؤال طرح على الشاعر بفعل التواجد العميق مع الواقع الاجتماعي ، فانه كان في الوقت نفسه نوعا من بحث عن جواب طرح على ثقافة غير الثقافة العربية ، بمعنى ، أنالشعر العربي المعاصر الآن كحركة شرعية ، كان للنص الاوروبي الحديث تاثير كبير على رسم ملامحه واعطائه سبل التحول،وامكانية الوجود.ما كان الشاعر العربي المعاصر في بداءة تجربته يرفض بحدة المشروع الشعري الذي كان سائدا في مرحلته التاريخية الاولى ، وهي مرحلة الخمسينات ، كان يتقبل جوابا لوظيفة شعرية مختلفة ، يتقبل جواب بودلير ، وجواب ماياكوفسكي ، وجواب ناظم حكمت ، وجواب رامبو ،وجواب والت ويتمان ، وسان جون بيرس ، جواب حركات شعرية . (لا اريد تعداد الاسماء فهي كثيرة جـدا) .

هنا تقول ما هو الاصل في تبين هذا الجواب . اظن أننا لم ناخذ هذا الجواب مصادفة ، وانما كان هناك تجاوب موضوعي وذاتي في الوقت نفسه ، بين اليـوت ، وبين أبي العلاء المعري في العصر القديم ، وبين تبني المسيح كذلك في الشعر المعاصر ، وبين التجربة الشعرية المعاصرة ، يعني هناك خطوط تجمع هذه التجارب ، وان كانت قد عاشت في مراحل تاريخية مختلفة ، وان كانت موجهة من طرف وعي محـدد تاريخيا ، بمعنى ان الشاعر العربي المعاصر عندما قرأ المعري ، يظهر لي انه قراه مـن خلال منظور إليوت للواقع اولا ، ثم من خلال منظوره كفرد محدد بوضعية اجتماعية ، وبفئة اجتماعية ، اي بما يمكن ان نسميه المنظومة الفكرية البرجوازية الصغيرة ، هنا حدثت تحولات

ايجابية ، وربما أقول خطرة جدا في الشعر العربي ، لان الشيء الاول الذي تحقق في هذا الشعر ، هو شرعية البحث عن المستقبل ، وشرعية تبني الحرية . هذا الشيء الاكبر الذي استطاع الشعر المعاصر في العالم العربي أن يحققه لنفسه اولا ، ثم أن يقدمه للآخرين ثانيا ، لمن بدأوا يقرأون ، أو يكتبون وهم في سن لا تسمح لهم بان يفكروا او يتبينوا ما يمكن أن يكون عليه الشعر . على أن هذه المرحلة الاولى التي اتسمت باعادة تركيب البنية السطحية والعميقة معا للنص الشعري العربي المعاصر من خلال اعادة تركيب الرؤيا الشعرية للعالم ، وربما أصبحت تعيش في نوع من المأزق ، وربما اصبحت تواجه نفسها بنفسها ، ولو من الداخل دون التصريح الخارجي بوجود نوع من الازمة . الدليل الاساسي هو ان هذه التجربة الشعرية المعاصرة ، تجد نفسها امام واقع يمكن أن نسميه واقع التكرار ، فكثير من الشعراء أصبحوا يكررون . هذه المسألة ليست فنية فقط ، ولكن لان المنظومة الفكرية التي يقوم عليها هذا الشعر هي الاخرى لا يمكن الا ان تكرر نفسها ، اي بعد ان استنفذت كل القوى الباطنية التي جعلتها قوى فاعلة ومغيرة في مرحلة تاريخية .

قد يكون في بعض الحالات الكلام صعبا ، ولا أريد أن أصدر أحكاما . أو اقع في تصنيفات ، لانني لست النابغة ، ولسنا الآن في مرحلة ((المربد)) كما كان في الجاهلية ، ومع ذلك يحق لي على ما اعتقد ان اطرح التساؤل : هل يمكن لهذا الشعر ان يستمر بهذه الوظيفة ؟ هناك شعراء عرب معاصرون في الشرق العربي لم يستنفدوا حتى الآن كل ما لديهم ، بل لديهم امكانيات خلاقة ، اذكر مثلا أدونيس الذي يمكن ان يكون مع اخوانه من الشعراء وبخاصة البياتي من بين الذين استطاعوا الاستمرار بنوع من العطاء والتدفق ، ولكن ربما كان أدونيس في مرحلته الراهنة أكثر تاثيرا في الذين ياتون بعده ، أكثر من غيره ، فاذا كانت مرحلة الستينات قد تميزت بتاثير البياتي وصلاح عبد الصبور والسياب ، فان مرحلة السبعينات – على ما أعتقد – هي مرحلة أدونيس . ويظهر لي ان أدونيس هو نفسه يتحول لانه ربما يجدد طرح السؤال ، ولهذا أقول ما قلته منذ البداية . ان واقع الشعر العربي اليوم هو واقع : هل نقبل السؤال أم نرفض السؤال ؟ هل ننطلق من الاطمئنان أم من القلق ، وهذا مطروح على من يتبين القلق اكثر مما يطرح على من هو مطمئن ، لان كل شيء في نظر من هو مطمئن كامل وجاهز ، وان هؤلاء الشباب الذين يكتبون اليوم ، هم اقل من حيث التكوين الثقافي ويتميزون بضحالة المستوى الشعري ، وبالاندفاعية العاطفية ، وعدم الاطلاع على الشعر العربي القديم .

اظن ان هذه الافكار التي تلتصق بالشباب هي بعيدة عنه . فعلا هناك أزمة ، لماذا ؟ لانها ليست موجودة لكونها متعلقة بمرحلة تاريخية ، فلا يمكن مجاوزة الوظيفة الراهنة بسهولة الا باستعمال النقد الجذري . معنى استعمال النقد الجذري حسب ما أظن ، هو ضرورة مراجعة الشعر والمفاهيم الشعرية الاوربية ، ثم المفاهيم والتجارب الشعرية العربية ، لا على أساس تكوين دعوة تلفيقية ، ولكن على أساس محاولة طرح امكانية فقط من بين الامكانيات لمشروع شعري مستقبلي ، وهذه الامكانيات على ما يظهر لي بدات في العالم العربي ولو بمستوى بسيط ، وفي بعض الحالات معزولة ، وفي بعض الحالات الاخرى مكبوتة ، ولكن يظهر أنها لا يمكن أن تاخذ طريقها الجماعي الا بعد أن ينضج الفكر الذي يوجهها شعريا لان أي تحول من التحولات الشعرية لا يمكن أن يحصل اذا لم يكن مرافقا بتحول فكري عام يساهم فيه اللغويون ، والباحثون ، والمنظرون ، والايديولوجيون ، وقد تصل في بعض الحالات الى الجوانب العلمية . هكذا أفهم التحولات التي وقعت في اوروبا .

لم يكن لبودلير أن يوجد لو لم تكن هناك حركة فكرية متكاملة وعلمية تمهد لجميع الاسس التي قام عليها الفن الشعري عند بودلير ، فهو لم يوجد دون « كانط » ، ولم يوجد من دون الرسامين والموسيقيين والروائيين ، ولم يوجد من غير بدهته الحضارية بصفة عامة ؛ علميا بكل ما يحمله المعنى الملموس لكلمة علمي ، مثل العلوم الرياضية ، او الطبيعية ، وكذلك في الميدان الفكري والفني . إذن الشعر العربي المعاصر اليوم يتقدم ، ولكنه يتقدم ربما على الصعيد الجماعي ، لا على الصعيد الفردي ، لانني هناك اتحدث عن افراد . ربما يتقدم ببطء لان الذي يسيطر عليه هو حالة الموت الذي سميته دافع التكرار . هناك بعض القوالب التي أصبحت جاهزة على صعيد البنية الايقاعية .. على مستوى البنية البلاغية للنص .. على مستوى ما يمكن ان نسميه بنية المتتالية . بمعنى CONSEGUTIVE ، لا كما فهمها تشومسكي ، ولكن ربما كما فهمها رولان بارت .

اذن أنا كواحد من الذين لا يدعون انهم يفعلون شيئا كبيرا في هذا الشعر ، ولكن يلحون - وانا منهم - اننا لم ناخذ القلم لنكتب الشعر المعاصر بدون البياتي والسياب وعبد الصبور واحمد عبد المعطي وادونيس ، هذا هو الشيء الاكيد ، يعني نحن أو انا على الاصح . الذي انطلقت من هذا الرصيد الشعري ، اجد نفسي مسؤولا عنه لان المفروض

فيّ أن أساهم في تطويره والبقاء عليه في نقاوته ، أو في هذه الحالة يمكنني أن أقول ان الشعر العربي المعاصر يعيش تحولا واتساعا ، وهذا شيء لم يعد بحاجة الى المناقشة ، وبعد ذلك في نهايته ، ان الوضعية التي يعيش عليها الشعر العربي المعاصر هي ما يمكن ان اسميه اشكالية لا تتعلق بأشخاص ولا بنيات ، ولا بارادات ، ولكنها تتعلق بوعي اجتماعي ، وباحداث تاريخية معقدة ، ومن الصعب جدا أن أقول كيف يمكن أن يتحول هذا المشروع الشعري في الافق الذي انطلق نحو جوهره في اليوم الاول وبصفة عامة فان هذه الوضعية المتصارعة لا بين الاشخاص ، ولكن بين أوضاع هذا الشعر ، هي دليل على ان هناك شرعية لطرح السؤال ، وشرعية في البحث عن صيغة لامكانية مستقبلية لا يمكن ان تتم بصيغة جماعية ، وفي فترة تاريخية قد يصعب تحديدها .

جواب السؤال الثاني

ــ اذا جاز لي أن أتحدث عما يمكن أن أسميه عمرا قصيرا في البحث عن القصيدة ، وليس كتابة القصيدة ، فانا لا اظن انني كتبت القصيدة التي اريدها ، ولا التي يريدها ويتطلبها مني الواقع الراهن ، لا بالمفهوم السياسي فقط ، ولكن بالمفهوم الحضاري العام . يمكن ان الخص هذا البحث في جملة بسيطة ، وهي انني لا أبدأ القصيدة لأنتهي ، ولكنني دائما أنتهي لأبدأ ، بمعنى ان الذي كان يشكل هاجسا منذ بداية ما اسميه البحث عن القصيدة ، وليس كتابة القصيدة ، هو ضرورة اعتبار الابتداء مستمرا ، ولذلك من الصعب أن أتحدث عما يمكن أن أسميه ، أو يسمى بالمرحلة التاريخية في « تجربتي » ولا أسميها تجربة .

في الوقت نفسه لا يمكن أن اتحدث عن اكتمال قوانين للنص الشعري ، كما يمكن ان اكتب في المستقبل ، فمنذ ديواني الاول الى الآن أجد نصا عاما يربط بين هذه القصائد . انها ليست أجزاء منفصلة ، ولا أشلاء مرمية ، ولكنها بحث دائم ليس عن جواب نهائي ، ولكن عن امكانية فقط . يظهر لي أن من الخطأ ان نتحدث عن انتاج فرد ، ولكن يمكن أن نتحدث عن انتاج جماعة تتبلور مفاهيمها بشكل معقد ومتكامل ، وفي بعض الحالات متناقض ، ولكن هذه المجموعة لا تمتلك الصوت العميق الا عند من يحمل هموم مرحلته الحضارية تعلق مشحون بوعي نقدي ، وبطبيعة الحال ان هذا الوعي التقدمي نسبي ، ولذلك ربما كنت أحس منذ البداية بان عليّ أن أجيب على تساؤلات كانت بسيطة ، وبدأت مع مرور الزمن القصير نسبيا بالتكشف ، وما يجعلني قلقا حقا ، ليس هو اني اجد الاجوبة عن الاسئلة السابقة ولكنني اجد اسئلة اعمق من الاسئلة السابقة .

اذن فمشروع القصيدة بالنسبة الي هو مشروع السؤال ، وهو الذي يبعدني ربما عن الاطمئنان ، وعن الرضى ، فسواء كان الموروث قديما ، او اوروبيا معاصرا ، او معاصرا ينتمي الى العالم الثالث ، الذي ربما توجد فيه حركة شعرية قوية ، وكذلك بالنسبة للشعر العربي المعاصر . هذه القراءة النقدية هي بالفعل لا يمكن أن تحدد الا بصيغة السؤال ؛ هل يمكن أن أقول بعد هذا ، ان ما كتبته هو سؤال فقط ، أظن ، ربما لانه اذا قلت انهناك جوابا ، فسيكون من الواضح أنني قد انتهيت ، وانني ابتدأت لانتهي ، ولن انتهي ابدا .

محمد عفيفي مطر (مصر)

دواوينه : الجوع والقمر (دمشق ١٩٧٢) ـ من دفتر الصمت (دمشق ١٩٦٨) ـ ملامح من الوجه الامبادوقليسي (بيروت ١٩٦٩) ـ كتاب الارض والدم (بغداد ١٩٧٢) رسوم على قشرة الليل (القاهرة ١٩٧٢) ـ شهادة البكاء في زمن الضحك (بيروت ١٩٧٥) ـ والنهر يلبس الاقنعة (بغداد ١٩٧٦) ـ ويتحدث الطمي (القاهرة ١٩٧٧) .

جواب السؤال الاول

ـ تقوم الحركة الشعرية ـ كما تتجلى في ابداعات الشعراء العرب ـ بدور او بحركةمراجعة واسعة وعميقة ، وفيما اعتقد ان هناك اجيالا جديدة من الشعراء تسبب ازعاجا لمجمل الحركة الشعرية مما يدعو المشاركون في هذه الحركة الى تقويم مسارها منذ نشأتها في الاربعينات حتى اليوم .

هذه المراجعة تجري على صعيد الشكل ، وعلى صعيد اللغة ، وعلى صعيد الواقع الشعري، وعلى صعيد الانجازات التي تمت والانجازات التي يجب ان تطرح في افق الطموح الشعري

العربي المعاصر . بالطبع ، انا لا اوافق على التقسيمات النقدية التي شاعت في الكتابات النقدية مثل جيل الرواد وجيل الستينات والسبعينات .

انني لا اوافق على تقسيم الحركة الى اجيال اطلاقا ؛ لان المسالة تكون مسالة محسوبة عدديا بالسن أو تاريخيا بأسبقية شاعر على آخر في وقت الكتابة أو وقت النشر . انما الحركة الشعرية هي حركة الابداع الشعري ، هذه الحركة لها مجرى خاص بها ، يلتقي فيه الجميع وإن تلون الجميع بلونه .

ولايمكن ابدا أن تصلح هذه التقسيمات الفاصلة بين جيل وآخر ، وانما يمكن الفصل بين مواقف شعرية ومواقف شعرية اخرى ، وواقع الشعر العربي اليوم يكاد يكون هو واقع المجتمع العربي اليوم .

هذه المراجعة وهذا التساؤل عن كل ما تم انجازه خصوصا في ربع القرن الاخير تجري على المستوى السياسي والاجتماعي وعلى مستوى الحركة الضخمة التي يخوضها العرب ضد عدوهم على كل مستوى .

الآن انتهت تقريبا تلك الموجة الاولى في الشعر الحديث والتي كان انجازها الواضح والمضيء هو انجاز الخروج من سكونية البحر الشعري الخليلي والاعتماد على التفعيلة في الوسيقى ، ثم في مسائل الحداثة كاعتبار القصيدة موقفا وتجربة فنية كاملة ، ثم بداية الاحساس بأهمية العفوية في اللغة والشكل والصورة وبدأت مسائل الاشارات الثقافية واستخدام الاساطير والخرافات الشعبية واستلهام التراث العربي والعالمي بشكل ليس مفارقا مفارقة كبرى مع التشبيه العربي القديم او مع الاستعارة العربية القديمة وانما كانت نوعا من انواع النقل البسيط لمستوى العلاقات التعبيرية الى ما يقارب الحداثة وليس هو الحداثة نفسها .

في عملية المراجعة الآن تثار هذه المسالة : انجازات الحركة الشعرية ، ما هي ؟ وفي هذه المراجعة يتبدى التململ الضخم والقلق العميق من الاجيال الشعرية الشابة او الطلائع الشعرية الشابة حول مسائل منها :

اولا : التشابه الشديد بين عطاءات الشعراء الذين كتبوا لزمن طويل وخصوصا في جيل الستينات أو الذين كتبوا في الستينات .

يمكن ان نقول ان تشابها كبيرا بين شعر الذين كتبوا في الستينات حتى ان القارىء كان يستطيع ان يفتض القصيدة من سطورها الاولى وان يعرف مسارها مسبقا وان يعرف الموقف السياسي الباشر والموقف الفكري الباشر . هذا التماثل وهذا التشابه اعطى نوعا من انواع الجمود والهمود في الحركة الشعرية ، حتى الاشارات الثقافية كانت متشابهة حتى استخدام التراث كان يجري على مستوى واحد ، كان هذا المستوى يعتمد اساسا على الاشارات التاريخية او استخدام بعض اللامح التاريخية في التراث العربي .

الشعراء الذين يحاولون ان يخترقوا هذه الكونية وان يحطموا هذا الثبات . ان هناك هزة وهناك رعدة خلاقة تنتاب الشعراء حينما يرون امتهم في هذا الوضع الماساوي والمتردي. ان هناك رغبة اكيدة وقوية في هز مسلمات الحواس ومسلمات الفكر وثوابت العقائديات وتحجر المعطيات الفكرية العربية في مستوياتها السلطوية . هذه الرغبة في هز الثوابت وتحريك الجوامد تتبدى في اعادة النظر في مسلمات الحواس الانسانية بالدرجة الاولى .

ان هناك رغبة عميقة في اعادة الاعتبار للحواس الانسانية باعتبار ان الحواس نوافذ للادراك الانساني للعالم ونوافذ تكوين الموقف الفكري والموقف الوجداني من العالم . ان اعادة الاعتبار للحواس تقتضينا بالذات ان نتعامل مع الاشياء تعاملا مختلفا عن تعامل الشعر كما كتب في مراحله التي نتحدث عنها .

هذه الحواس لابد من هزها باعادة الاعتبار لخلق لغة جديدة في الشعر وخلق بنية جديدة او شكل جديد للقصيدة ، هذا الشكل الجديد يتحدد في :

أولا : تحطيم هذا التشابه في اللغة بالعودة الى صفاء اللغة في تراثها القديم .

ثانيا : التحرك للامام في مسالة استخدام التراث من الاشارات التاريخية الى التعامل الخلاق مع النصوص الابداعية الكبرى في تاريخ الشعر والنثر العربيين .

ثالثا : استلهام وقراءة اجواء الشعر الجاهلي بروح معاصرة .

رابعا : الاتكاء على النفس القرآني والايقاع القرآني في بنية الجملة وبنية العبارة .

خامسا : اعادة الاعتبار لعدد كبير جدا من النصوص الرائعة والعظيمة في تراث النثر الصوفي.

سادسا : الخروج على مسالة وحدة التفعيلة باعتبارها هي الاساس والاطار الموسيقي واعتبار

القصيدة كلها بنية موسيقية واحدة . تتشكل من النثر والشعر موزونا ومقفى أو على التفعيلة الواحدة او مدورا تكاد القصيدة كلها ان تكون بيتا واحدا ، او ادخال فقرات من النصوص التراثية المقيمة لاعادة اكتشافها ولادخالها في بنية ونسيج القصيدة وتراجع الاشارات التاريخية التي كانت تشير في احيان كثيرة الى أبطال تاريخيين وهنا ندخل في مسالة السؤال حول الابداع الشعري الحقيقي .

انني اعتقد ان هذه الحركة الحديثة التي نعيشها الآن هي رد شعري على أزمة الواقع العربي وعلى موقف الفكر العربي المتخاذل امام طرح الاسئلة الجوهرية وابداع الاجابات العربية الحقيقة والخروج من سيطرة النماذج ، هذه النماذج التي أصبحت مقدسة في الفكر والسياسة والاقتصاد وفي طريقة حلول المشاكل في مناهج البحث هذه المناهج التي لم نساهم نحن في خلقها وابداعها حقيقة ، واصبح الانتماء اليها انتماء له نفس صفات الانتماء البدائي لخرافات الاجداد او خرافات الصحراء او الكهف ، انتماء فيه قدر هائل من التعصب غير المبدأي ومن التشنج غير المدرك والواعي وغير العقلاني . ان التاريخ العربي كله بنية واحدة لا يمكن النظر اليه الا في كليته لكي نقرأ ايقاع حركة الابداع في التاريخ العربي ، مراحل صعوده وهبوطه ، عوامل صعوده وهبوطه من اجل ان ننتمي الى هذا التراث انتماء مستنيرا وليس انتماء غوغائيا . هذا على الاجمال واقع الشعر العربي كما أرى .

وبالطبع ، هناك الاصوات المتميزة والاصوات التي تبدأ ، والاصوات التي لا ندري هل بدايتها الآن تشكل بشارة او اشارة الى خطى مستقبلية لنفس الشاعر او مجموعة الشعراء لذا هناك مثلا القصيدة الموحدة ، هذه القصيدة المدورة ليست بعثة تكنيكية فحسب وليست خروجا على رتابة وملل واملال القصيدة المكتوبة علىوحدة التفعيلة .

بل ربما كانت ردا فلسفيا شعريا على الواقع العربي الراهن ، فهذا الواقع العربي الذي لم يعد من الممكن ان يحكم بالسكون والجمود ولم يعد من الممكن ان يكون زمنه زمنا مكانيا ثابتا اصبح سقوط أعمدة وشواهد كل ما هو متخلف وكل ما هو متدن في حياتنا . اصبحت امرا واقعيا واصبحت حقيقة تغزو العقول وتغزو كل ما هو موجود على ارض الوطن العربي ، هذا الخروج من السكونية اعاد الاعتبار الى مسالة الزمن والديمومة في القضية العربية وفي الفكر العربي وفي الحركة العربية التي يجب ان نسير الى الامام .

واعتبر ان الزمان في هذه القصيدة المدورة يشبه تماما الزمان التي تعيشه الامة العربية الآن على الرغم من كل الكوابح والضغوط فانها تتحرك اي انها تدخل زمن الفعل اي انها لم تعد تستقر فيها الحقائق بالتجاور وانما تسير فيها الافكار والحقائق في حركة حية كتيار الماء يسلم شيء لشيء آخر ويدخل شيء في تركيب شيء آخر ، واذن فالقصيدة المدورة باعتمادها على الزمن المتدفق والزمن الذي هو في حالة جريان . اصبحت القصيدة المدورة شاهدا فلسفيا شعريا على حقيقة الواقع العربي . وهذه القصيدة المدورة ليست بنت شخص محدد ، انها اكتشاف شارك في خلقه وفي الاشارة اليه الشاعران الكبيران يوسف الخطيب وخليل خوري ثم بعد ذلك لم تدخل في نسيج الحركة الشعرية في الستينات ولكنها اصبحت الآن جزءا جوهريا من الحركة الشعرية الموجودة اليوم . لقد اصبحت سائدة سيادة تكاد تكون مطلقة .

لقد اصبحت عملية التدوير جزءا من واقع الحركة الشعرية التي نعاصرها هذه الايام . ثم مسالة تهشيم الشكل الشعري المعتمد على التفعيلة موسيقيا او المعتمد حتى على التدوير موسيقيا ، اصبح تهشيم هذا الشكل يجري بادخال فقرات من النثر وادخال شواهد من النصوص الشعرية او النثرية القديمة واصبحت امكانية كتابة قصيدة النثر حتى الكاملة منها موجودة في شعر الكثيرين .

هناك أيضا النفس القرآني او الايقاع القرآني في بناء بنية القصيدة وهذا الايقاع له قدرة هائلة على تفجير اشارات واثارات مدفونة في النفس منذ الصبا ومنذ الطفولة وهي في الوقت نفسه ايقاعات تربط الشعر بالجماهير الواسعة العريضة التي تربت على هذا الايقاع .

لقد دخل هذا الايقاع نسيجا في فكرها وفي حواسها وجسدها . وهناك ايضا الرغبة الشديدة في الفرار من النمط ، وبالرغم من سيادة انتشار التدوير وانتشار وتهشيم النمط الموسيقي كما هو معروف لكن هناك الرغبة الدائمة في الفرار من النمط . ان نقل النماذج والانسجام العقلي واهانة الكرامة الفكرية والعقلية بالاعتماد على ابداع الآخرين اعتمادا كليا يعد اهانة حضارية لامتنا وهذا الفرار من النمط ربما يكون اشارة وعلامة على رغبة الامة في الفرار من النمط ، وليس معنى ذلك اننا ضد التلاقي الثقافي او التثقف على كل الانماط الموجودة في العالم او دراسة جميع النماذج وانما لابد ان يدرس كل ذلك على

اساس ان هناك انسانا حيا فعالا له موقفه وله ادراكه وله اختياراته لا ذلك الموقف المبين والموقف المشين الذي يجعلنا في حالة قلق للنماذج والركوع امام سطوة تكرار التجارب الحضارية في الامم الاخرى .

هذا باختصار ما يمكن ان يقال عن واقع الشعر العربي اليوم .

وزيادة على ما قلت ، هناك بالطبع الالتحام الشعري الفلسفي الكامل مع قضايا الوطن بطريقة مختلفة تماما عن هذا الالتحام كما انجز في الشعر الذي سبقنا . نحن لا نكتب قصائد عن القضية لاننا القضية نفسها .

نحن لا نرفع الشعارات ولا نكرس سلطات ولا نوافق على ما يجري خارطيا سواء كنا معه او ضده لاننا ننخرط دائما : نكون مع ما نحن معه ونكون ضد ما نحن ضده ، ونحن الثورة نفسها وقد تجسدت في اشخاص ونحن الثورة وقد اصبحت بشرا .

اننا لا نكتب عن الثورة من الخارج لاننا نعيشها ونحن طليعتها نحن فكرها ونحن عملها . نحن ايديها ونحن لسانها . ولذلك اصبحت الثورة في الشعر مختلفة تماما عن موقف الشعر من الثورة قبل هذه الحركة . لم نناد بشعارات ولم نقف مع حاكم ولا نرفع لافتات يكتبها آخرون .

اننا نحن اللافتة ونحن الكتابة عليها . وهذا يعطي ملمحا آخر ومعنى جديدا لمسالة الالتزام في الشعر التي لم يلتفت اليها النقاد والتي لم تنجز انجازاتها الكاملة مع الايام ومع السنين التي تمر سوف يتضح ان هذه الحركة في واقع الشعر اليوم انما هي الحركة المستقبلية التي ستفرض نفسها وتنتصر مهما كانت الظروف .

جواب السؤال الثاني

ـ قصيدة محمد عفيفي مطر او ما يسمى بالتجربة الشعرية لشاعر هو محمد عفيفي مطر بالطبع لها ظروفها الذاتية ولها ظروفها الموضوعية ، لكن يمكن الاشارة السريعة الى هذه القصيدة التي تكتب منذ عشرين عاما تقريبا ، هنا القصيدة تمر باستمرار في محاولاتها الدائمة لكي تكون قصيدة أي ان الشاعر هو في حالة تحققه الدائم لكي يكون شاعرا لان الشاعر لا يحقق باطلاقه مرة واحدة ولا يتحقق باطلاقه في اول الخطى ، بل ان الشاعر لا يتحقق على الاطلاق .

ان الشاعر يظل احتمالا وامكانية تتحرك الى الامام ثم يصبح الشاعر نفسه جزءا من حركة تتقدم الى الامام .

يسقط شاعر وشاعر ، ويموت شاعر وشاعر ولكن الشاعر في حالة حركة الى الامام بشكل مستمر .

نحن بعض لحظاتها ونحن بعض الحركات المؤقتة في موجتها التي لا تقف ابدا . قصيدتي بدأت في القرية المصرية بكل أجوائها ومواريثها من خرافات وشعر شعبي وملاحم وأساطير ، بدأت في القرية بعالمها الداخلي الفني وبعالمها الخارجي الفقير ، دخلت من أول خطاها الى جسد هذه القرية وخرجت من جسد هذه القرية في وقت من الاوقات .

هذه القرية ليست موقفا سياسيا ، ولا موقفا اجتماعيا وانما موقف وجودي كامل تنخرط فيه القصيدة وتنبع منه ، تحكيه وتفجره وتغضب عليه وتعارضه ، والقصيدة نشأت في قرية هذه ظروفها المعروفة كأي قرية عربية تحمل اجواء القرية وتحمل آلام القرية وأحلامها ، تحمل الحساسية الخاصة بالفتى أو الشاعر الريفي الصغير الفقير ، كل الحساسية والالتحام البسيط المتواضع مع الكائنات البسيطة المتواضعة والغنية جدا بخصوبتها وبدلالاتها .

وكان هذه القصيدة في أولى خطواتها ليست الا محاولة الطفل للتعرف على ما يحيط به من كائنات ومن قرابة ومن مبشر يتحسس ما حوله اولا ، تتفتح حواسه على الكائنات القريبة ثم تتسع هذه الدائرة شيئا فشيئا وحينما انتقلت هذه القصيدة الريفية انتقالاتها المختلفة في قراءة الثقافة العربية وقراءة الفلسفة التي درستها في الجامعة وفي الانخراط في الهموم السياسية والاجتماعية لمجتمع يمزق حتى تعاد صياغته لا بد ان تحمل هذه القصيدة خصائص جديدة وخصائص تتغير أن تملك قدرا من النضج ، ان تملك عددا أكبر من الحواس ، أن تدخل في عالم اللغة دخولا آخر ، أن تتعامل مع الثقافة تعاملا آخر . في الفترة الاولى أو القصيدة في دائرتها الاولى تجسدت وتجلت في دواوين « الجوع والقمر » « ومن دفتر الصمت » « ويتحدث الطمي » ؛ هذه الدواوين الثلاثة ومعها ديواني الاول الذي لم يطبع بعد والذي لا اظن أنني ساطبعه ، هذه الدائرة هي دائرة هذا التوق المحموم على عالم القرية شعريا واعادة صياغة هذا العالم وادخاله الى عالم القصيدة مرة أخرى ، أي اكتب بالانتماء مرتين :

الانتماء لهذا العالم نفسيا وعقليا وشعريا ، ثم انتماء هذا الشعر المتجلي في القصائد الى هذه البيئة بكل مشكلاتها وهمومها وحياتها . ثم بعد ذلك القراءة والتعلم وازدياد الصلة بالثقافات المختلفة كانت ذات تأثيرات لا شك فيها على الخطوة الثانية أو الدائرة الثانيــة في قصيدة محمد عفيفي مطر . فهنـاك نجد فيهـا ديوان « ملامح مـن الوجه الامبادوقليسي » وواضح حتى من العنوان هذه الصلة الفلسفية بين الشاعر أو بين القصيدة وبين ابداع فلسفي اخر ثم دائرة الصدمة ودائرة الانهيار والمراجعة الحقيقية لكل ما كنا نعيشه خصوصا بعد هزيمة حزيران في ثلاثة دواوين هي :

« كتاب الارض والدم »،« وشهادة البكاء في زمن الضحك »،« ورسوم على قشرة الليل » . وان يكن الاخير يخرج على هذه المسألة الى حد ما في هذه الدائرة وفي هذه الدواوين بالذات أخطاء محددة هي بنت الظرف السياسي والاجتماعي الذي لحق بشعبنا وأمتنا بعد هزيمة حزيران .

هناك الصوت العالي ، هناك المباشرة والعبارة القريبة الضوء ، هناك ذات الموقف الصارخ. هناك التفكير غير الشعري الذي يدخل القصيدة بشكل ربما كان فيه اعتداء ما على شعرية الشعر . هناك التفكير في العلاقة بين الشاعر والسلطة .

هناك التفكير بين الحرب واللقمة . هناك التفكير في موت الآلاف المؤلفة من الجنود في الرمل ، هناك ذلك الموت السري وتلك الطقوس التي اتخذت من أجل ابتلاع هذا الدم ومن اجل تضييع معناه ثم هناك ايضا تلمسات وتحسسات في التجربة الحضارية العربية من أجل طرح الاسئلة على هذه التجربة الحضارية .

وهناك ديوان « شهادة البكاء في زمن الضحك » ربما كان استلهاما وحوارا شعريا مع تجربة الحاكم كما يمثله أو هي تراث يتعلق بعدالة الحاكم ومسؤوليته . هناك تساؤل حول علاقة الشاعر بالحاكم . كيف تكون ؟ هناك تأمل في المسافة التي يجب أن تكون موجودة بين الشاعر والسلطة مهما كانت هذه السلطة حتى تكون هذه المسألة هي الفرصة الوحيدة وهي الوجود الوحيد الذي يمكن أن يعيش فيه الشعر حوارا ونقدا ودفعا واعتراضا وخلقا لآفاق اوسع لخطى الحاكم والمحكوم معا .

ثم هناك الدائرة الاخيرة التي اعتقد أنني اكتب فيها وصدر منها ديوان :

« والنهر يلبس الاقنعة » وفيها الكثير جدا مما طرحته في أول الكلام عن واقع الشعر العربي اليوم . هناك محاولات كثيرة جدا لتحطيم وتهشيم النمط وعدم الاستسلام للاعتيادية وحوار جديد كلي شخصيا مع النصوص ومع التراث . وهناك علاقات جديدة بين الاشياء وحواس الشاعر . هناك القصيدة المدورة . وهناك القصيدة المشمة وهناك القصيدة العادية التركيب والقصيدة التركيبية التي تحاول أن تصطاد أكبر مجال من الرؤيا وأكبر مساحة من ادراكات الشاعر للعالم . واعتقد أن هذا الديوان بالذات هو افتتاحية لانجاز شعري آخر أعتقد انني مليء به في هذه الفترة الاخيرة .

خالد ابو خالد (فلسطين)

دواوينه : وسام على صدر الميليشيا (بيروت ١٩٧١) — اجتياز الليالي الالف يبدأ بخطوة واحدة (بيروت ١٩٧٢) أغنية حب عربية الى هانوي (بغداد ١٩٧٣) — الجدل في منتصف الليل (دمشق ١٩٧٤) — وشاهرا سلاسلي أجيء (بيروت ١٩٧٤) — بيسان في الرماد (بيروت ١٩٧٨) .

جواب السؤال الاول

منذ معاهدة رودس ١٩٤٩ ، والتي اختتمت مسلسل احداث النكبة العربية في فلسطين ، حيث قامت دولة العدو الصهيوني لتمارس دورها في التوسع ، وتكريس التجزئة والتخلف في الوطن العربي . وحتى اتفاقات معسكر داود التي تحاول الآن ان تختتم ثلاثين عاما مليئة بالانتصارات ، والهزائم ، في مواجهة هذه الدولة ، وحليفتها الكبرى الامبريالية العالمية وعلى رأسها أميركا ... أقول .. منذ ذلك التاريخ وحتى الآن ، يعيش الشعر العربي الحديث مراحل نمو صاعدة وانتكاسات مريرة ايضا في ذات الوقت .

ذلك ان الشعر العربي الحديث ولد كنتيجة طبيعية للتطورات التي شهدها الوطن العربي

بعيد النكبة ، ولكنها النتيجة التي ابدعها افراد طليعيون ، هم اعضاء عاديون في مؤسسات سياسية ، او تربوية ، وبالتالي ظل تأثير نتاجهم محصورا في دوائر ضيقة وغير مؤثرة ، الا فيما يتعلق بالقصائد السياسية التي القيت في مهرجانات سياسية فتركت تأثيرا عابرا قصير الامد ..

لماذا ؟

لان القصيدة العربية الحديثة عموما ـ والحديثة هنا بالمفهوم التقني وبالمضمون الثوري ـ ظلت حبيسة الدوريات المحدودة الانتشار والمجموعات الشعرية المحدودة النسخ ، ولم تدخل لا في البرامج الدراسية ولا في المؤسسات الثقافية الفاعلة ، التي ظلت اسيرة المفاهيم التي سادت قبل النكبة بالرغم من التغيرات السياسية والاقتصادية المعروفة على ساحة هذا الوطن .

القصيدة العربية الحديثة قصيدة معزولة ، ومحاصرة ، وغير مفهومة . مثل هذا الحديث بهذه الصيغة مفجع بعد ثلاثين عاما من الشعر . ولا يعني هذا ان الشاعر مسؤول عن هذه الواقعة ، ولكن الواقع باطرافه المتعددة ، والمتشابكة هو المسؤول ، لماذا ؟ لان مبدعا واحدا لا يغير الكون .. وانما الذي يغيره هم الناس ، كل الناس بحركتهم وبمؤسساتهم ، وبما أن هذه المؤسسات قاصرة ، فالكون لن يتغير ، وسيبقى يراوح بين مظهر متقدم وواقع متخلف . تلك هي الحقيقة .. ولكنها المأساة ايضا .. وهي ليست مأساة الشاعر وحده ، والتي يعبر عنها ، وانما هي مأساة الذين يعونها ، والذين لا يعونها .. شعراء ، وكتابا ، وفنانين .

لقد نمت القصيدة ، وتطورت ، وحاولت دائما ان تصل بكل صيغها ، ومفاهيمها ، سقطت في التبسيط ، والتعقيد ، أو تجلت بالوضوح ، لكنها حاولت دائما ان تصل ، ان تعد وان تتجاوز .. ولكنها قصرت ، شأنها في ذلك شأن كل شيء نبيل لا يملك مقومات النهوض من حوله . لذلك رأينا ثمة شعراء نجوما ، ومشهورين ، ولكننا لم نر تيارا شعريا حديثا قويا ومتماسكا ويملك خصائصه ومقاييسه مشهور شهرة الشعراء . حتما ان لشهرة شاعر دلالة على صحة .. ولكنها جزء من الموضوع وليست الكل .. فراقصة ما مشهورة حتما اكثر من شهرة شاعر ، ولكن لهذا دلالته ايضا .. وهي دلالة سلبية على اية حال .

هذا فيما يتعلق بالجزء الاول من الموضوع .. أما عن قصيدتي ، فالحديث طويل ومتشعب، وهو بحاجة الى دراسة جادة للتجربة ، بكل ايجابياتها وسلبياتها نظريا ، وعمليا ، ولكي أكون صادقا مع الآخرين ومع تجربتي أيضا لا بد من وقفة شجاعة .. متأنية وطويلة ، وهو ما ليس متوفرا في هذه العجالة ، لكنني أستطيع أن أقول وبكلمات أقـل .. ان تجربتي قد خضعت للظروف والمؤثرات نفسها ، التي خضعت لها تجربة الشعر العربي الحديث كله ، وليس بمعزل عن الواقع العربي ولكن فيه .. ولقد استطاعت قصيدتي كما أظن ، وكما أنا مقتنع ، أن تتجاوز كثيرا من سلبيات الشعر العربي الحديث ، ولكنها سقطت في الصيغـة النثرية في بعض مراحلهـا بدافع تصورات نظريـة حول الايصال والتوصيل .. دون أن يعني هذا أنها تطورت تقنيا بصورة متصاعدة في غالب الاحيان .. لكن هذا يبقى كلاما عاما ، ان لم يتوضح ذلك بالامثلة والاستشهادات ، فمثلا اذا اردت الحديث عن التغريبة ، المهلهل ، سيف بن ذي يزن ، عنترة تغريبة بني هلال .. وهي القصيدة المتميزة كثيرا في تجربتي الشعرية ، لا بد من العرض ، والتحليـل .. وكما قلت ، ان هذا الامر غير متوفر الامكانات في هذه العجالة .

وما أود أن أؤكده هنا أن السؤال لم يكن ضروريا للشاعر في حالة وجود الناقد المؤهل ، فالشاعر يطالب بالحديث عن تجربته في سياق مختلف ، ومن موقع مختلف ، وبهدف مختلف أيضا .

انها مهمة شاقة تأتي في ختام رحلة شعرية تزيد عن عشرين عاما كما هي الحال فيما يتعلق بي . انها مرحلة ما بعد الشعر ، وهي مرحلة ستتأخر كثيرا في المجيء كما أعتقد .

محمد علي شمس الدين (لبنان)

دواوينه : قصائد مهربة الى حبيبتي آسيا (بيروت ١٩٧٥) ـ غيم لاحلام الملك المخلوع (بيروت ١٩٧٨) ـ اناديك يـا ملكي وحبيبي (بيروت ١٩٧٩) .

جواب السؤال الاول

الشعر العربي المعاصر اليوم هو باتجاه الصيرورة . انه متحرك مع الحياة العربية ، ولا يسبح خارجها . اذا تخطاها احيانا فبمقدار ما يحمله هذا الواقع من امكانية التخطي ، واذا انكسر معها فلان انكساراتها كثيرة .

ان شعرنا العربي المعاصر غابة من الاحتمالات . والولادات فيه تأتي احيانا قيصرية ، وأحيانا طبيعية . وأحيانا كاذبة ... كثير من الشعر العربي المعاصر وحم بلا ولادة . هذه قسوة . والاشد قسوة أن الولادات الكاذبة هي السائدة فكأنما لارتباطها بانماط السلطة السائدة ، تقترن بها وتقام الاعراس الدموية .

يخشى من الصنمية في بعض الشعر العربي المعاصر . بمعنى ان الرواد يملكون احساسا بالوصول والاستقرار . يرفضون أن يجددوا أنفسهم (ولا ادري اذا كان لديهم وعي بهذه النقطة ، أو يعجزون عن ذلك . البياتي توقف عند « الموت في الحياة » وادونيس عند « اغاني مهيار » وحاوي عند « نهر الرماد » ، والاكثر خطورة هو انهم يحاولون طمس الدم الحار الجديد في الشعر الجديد . وحيث أن لديهم الموقع الاعلامي ينجحون احيانا .

الانماط الجديدة للحياة ، والاشكال الجديدة للصراع على الصعيد الاجتماعي ، وفي الحقل الايديولوجي مصحوبة بانماط جديدة للتعبير . هذه الانماط الشعرية للتعبير ، موجودة بالفعل عبر نتاجات كثير من الشعراء الجدد في العالم العربي ، لكن مشكلتها انها لا تتجمع في مجلة واحدة ، بل على مساحة المجلات الادبية العربية الواسعة . اننا بحاجة الى وعاء جديد لدم الشعر الجديد .

احس احيانا بحالات اختناق في الشعر العربي الجديد شبيهة بحالات الاختناق لدى الانسان العربي المظلوم او المستلب . كثير من الشعراء فضلوا الصمت . آخرون تمزقوا . آخرون تدجنوا . البعض يتكلم لغة سريعة . القليل يحفر بالاظافر مواقع جديدة للشعر العربي المعاصر .

جواب السؤال الثاني

محمد علي شمس الدين ، بالنسبة لي ، حالة لم تكتمل بعد . ولا تريد ذلك . انني أميل للموسيقى ، الى تشابك الاصوات واللغات . انني أعاني من اللغة ، ولي محاولات بالخروج الى الحالة في الشعر ، بشكل « سونات » شعرية .

معايشتي للفلاحين في الجنوب اللبناني أعطتني حزنا هائلا للاحاسيس والعلاقات والتعبير . لقد هذبت لغتي ، كما صقلت مرآة نفسي .

انا الآن أكثر هدوءا . تماما كالبحر هادئا .

أحمد دحبور (فلسطين)

دواوينه : الضواري وعيون الاطفال (١٩٦٤) — حكاية الولد الفلسطيني (بيروت ١٩٧١) — طائر الوحدات (بيروت ١٩٧٣) — بغير هذا جئت (بيروت ١٩٧٧) — أختلاط الليل والنهار (بيروت ١٩٧٩) .

جواب السؤال الاول

وانا احاول الاجابة عن سؤال يتعلق بالشعر العربي الحديث ، خطر لي — ربما بشكل غير مشروع — ما قاله احد النقاد ، ذات يوم ، عن العالم الروائي للكاتب الاشهر همنجواي ، قال : انه أشبه بجبل الثلج ، ثلاثة أثمانه تبدو للعيان ، فيما تكمن ، هناك ، في العمق ، خمسة الاثمان الباقية ..

هل أردت الاشارة الى ان القارئ العربي ، مطالب بالمزيد من تحري الشعر الحديث ، بحثا عن مغاليق واسرار لم تتكشف له ، فيه ، بعد ؟ واني بالتالي اتهم النقد الموكول اليه الريادة في الكشف ، ببعض الغياب ؟

اذا صح ان هذا هو ما اردت الاشارة اليه ، فسيبقى علي ان اضيف « حكمة » صغيرة : ان الشعر الحديث مستقبله أمامه ، وان « الاثمان » الكامنة لا تتطلب ، فقط ، قراء ونقادا متقدمين ، بل تستدعي ، وبالحاح ، المزيد من الشعراء الكشافين ، الرواد ، بل .. والمغامرين بمعنى ما ..

في رأيي ، كان لا بد للشعر الحديث من ان يظهر ، وينتصر ، ثم ياخذ وضعه الهجومي تجاه الصيغة السلفية ، نتيجة عاملين :

العامل الاول يتمثل في نزعة الانسان الفطرية الى الحداثة ، واكتشافه العالم شيئا فشيئا ، ومحاولته الاجابة عن اسئلة هذا العالم ، بقدر وعيه ، وحسب تدرج هذا الوعي (مع الاخذ بعين الاعتبار أن الوعي يتعرض ، بدوره ، أحيانا ، للنكسة او حتى الردة) ، وفي هذا السياق نستحضر التطلعات المبكرة ، المخلصة ، الفدائية . في الشعر العربي (ابو نواس ، ابو الطيب ، أبو تمام) ثم نصغي الى التجارب الجادة منذ الربع الثاني لهذا القرن (بعض شعر المهجر وجهود خليل مطران) هذه التجارب ، وغيرها ، ارهصت بقصيدة التفعيلة في منتصف الاربعينات ..

العامل الثاني ، هو حقيقة أن الثقافة (والشعر في طليعتها على الساحة العربية) تعبر في آخر حساب عن تطلعات طبقات اجتماعية محددة ، بحيث لابد من التسليم بصحة مقولة « الثقافة السائدة هي ثقافة الطبقة السائدة » ، وبقليل من المرونة ، سنرى هذه المقولة ملائمة للحديث عن ثقافة الطبقات الصاعدة ، اذ ليس مصادفة أن تتلمس قصيدة التفعيلة بداياتها ، في منتصف الاربعينات التي شهدت افلاس الطبقات الرجعية الحاكمة (ولاسيما بعد اغتيال فلسطين الدامي) واستعداد الطبقات المتوسطة ، الوطنية والاكثر شبابا ، لقيادة المرحلة اللاحقة .

وليس مصادفة أيضا ، ان تكون قصيدة التفعيلة ، بمعظم نماذج بداياتها ، معبرة سياسيا واجتماعيا (وبمعنى ما ، اقتصاديا) عن اشواق الطبقات الجديدة وشعاراتها واحلامهـا ،

بل انه من الملفت للنظر حقا ، أن عددا من الشعراء المحدثين (الرواد) قد انسحبوا ، أو انصرفوا الى تاملاتهم وأسئلتهم الفلسفية حول الكون والحياة والموت ، في الستينات ، بعد أن خابت الطبقات الجديدة في تحقيق أحلامهم (اذكر مقالا شديدة الاهمية والخطورة كتبه السياب حول هذا الموضوع ، عام ١٩٦٢ ، بعنوان الالتزام واللاالتزام في الشعر العربي الحديث) .

ثم اننا سوف نرى ، منذ نهاية الستينات وحتى الآن ، أصواتا معافاة متقدمة فنيا وسياسيا ، منحازة الى القوى الاجتماعية الاكثر جذرية ، ومبشرة بفعالية هذه القوى .. وخلال هذه السنوات ، كان مفهوم الحداثة يتطور وينضج ، من الفكرة البدائية المعنية بكسر قوام بيت الشعر التقليدي لتحل التفعيلة ، الى الحديث عن جدل الشكل والمضمون، الى اعادة النظر في مفهوم الشعر بحيث لا ينفصل الى جسم وروح ، شكل ومضمون ، بل هو مادة حية متكاملة غير قابلة للتشريح ، ولكنها مستجيبة الاستجابة كلها الى أسئلة العصر ، ومعتنية بالوحدة العضوية في القصيدة ، ومهمومة بمسالة التوصيل ، مع الحرص الازلي الابدي على حماية المستوى الفني ..

وفي مسار تطور القصيدة العربية ، كانت تبرز بعض الآلام الضرورية (وهي ضرورية لانها مبكرة ويسهل الانتباه اليها) فبعد خمس وعشرين سنة من ظهور الشعر الحديث ، بدت ملامح تقليدية تتجمع في قسماته ، واذا كنا ضجرنا طويلا وتثاءبنا طويلا من العبارات الجاهزة ، والكليشيهات الخالدة في الشعر العربي القديم ، فقد يجد المدافعون عنه (وبهذا المعنى انا منهم) أن هذه العبارات والكليشيهات تجمعت في مئات السنين ، ولكن ماذا عن التقليدية الجديدة التي برزت في حلق الشعر العربي الحديث وهو لم يتم ربع المئة الاول من عمره ؟

للجواب عن هذا السؤال ، أستعيد ما قلته في البداية عن حاجة الشعر الى المزيد من الشعراء الكشافين ، الرواد ، و .. وبالطبع ليس لهؤلاء الشعراء وصفة جاهزة لدي (وبالمناسبة لست من أنصار القصائد التي تفرزها الكمبيوترات) لكنني مؤمن أن هؤلاء الشعراء ، المطلوبين ، منحازون الى المستقبل بمعناه التاريخي ، وحاضرون في يومهم بحساسية ووعي عاليين ، كما أن اطلالتهم واسعة بحيث تشمل العالم (اذ من الضروري أن يكون الشعر وطنيا ولكن من الانتحار ان يكون انعزاليا) ، واعتقد أن بعض هؤلاء الشعراء موجودون ..

لقد نجح الشعر العربي الحديث في ان يكسر طوق المناسبة بمعناها الظرفي ، وفي ان يخرج عن سكة القطار التي توصل الى محطة واحدة (البيت الشعري بصدره وعجزه) ، ونجح في أن يتجاوز الغرض الآني الى المهم الكبير .. وهذه النجاحات كلها ظهرت ، بجدارة ، في الجيل الناصع الذي نرى ، والذي نراهن على خمسة أثمانه الكامنة .

جواب السؤال الثاني

ـ قصيدة احمد دحبور ؟ هكذا دفعة واحدة ؟ أليس هذا سؤالا فضفاضا جدا ؟ ان الشعر العربي الحديث يبحث عن القصيدة مايزال ، ومن المبكر جدا ، الحديث عن قصيدة هـذا الشاعر او ذاك ..

لكنني ،بالمعنى النسبي ، استطيع القول : انني اقترب من صوتي الشخصي منذ تجاوزت مجموعتي الاولى التي اصدرتها عام ١٩٦٤ وكنت في طور المراهقة انذاك ، فقد كانت تلك المجموعة تحاكي اصوات بعض الرواد ، ولاسيما الشاعر خليل حاوي ..

بعد ذلك ، وجدتني بين الشعراء الفلسطينيين المرتبطين ، بهذه النسبة أو تلك ، بالثورة الفلسطينية ، وفي هذه التجربة قسمات مشتركة وملامح شخصية ، اما استخراج الملامح الشخصية من القسمات المشتركة فهي مسألة تصعب ، أو تهون ، حسب استعدادات كل شاعر على حدة .. وازعم ان ملامحي الشخصية اصبحت واضحة ..

وهنا تبرز قضية ثانية ، أليست القصيدة الفلسطينية (اذا كان مسموحا ، وهو غير مسموح ، بهذه التسمية) جزءا من القصيدة العربية ؟ وكونها كذلك ، الا يعني تقاطعا جديدا مع اصوات الاخرين ، بحيث لابد من الحديث ، من جديد ، عن قسمات مشتركة وملامح شخصية ، خاصة واننا ، جميعا ، نتحدث عن تقليدية جديدة ؟

قصيدة احمد دحبور ، هي كقصيدة اي شاعر عربي ، غزالة العمر الشاردة .. وطوبى لمن ادرك غزالته في السنوات الباقية له من العمر .

بندر عبد الحميد (سورية)

دواوينه : كالغزالة كصوت الماء والريح (دمشق ١٩٧٥) — اعلانات الموت والحرية (دمشق ١٩٧٨) — احتفالات (دمشق ١٩٧٨) .

جواب السؤال الاول

ـ تبدو « تجربة » القصيدة العربية ـ الان ـ واقفة عند مفرق ثلاث طرق :

ـ الكلاسيكية بكل امتداداتها في الماضي ، وانعزالها عن الحاضر والمستقبل .

ـ الكلاسيكية الجديدة ، بكل تقليدها لما هو متداول من التجديد والتطوير للاشكال والمضامين وخوفها من اية تجربة أو مغامرة جديدة ، وعدم قدرتها على تجاوز ماهو « واقع » في التجديد .

ـ التجربة المتحررة ، ونعني هنا التجربة المفترحة والمستوعبة لعمق الماضي ، وحضارة المستقبل ، وهي مفتوحة لانها ليست مقيدة بوزن او ملتزمة بتجربة نثرية او مدرسة شعرية ، او اطار مغلق .

ولكن ..

لايزال الصراع قائما بين الكلاسيكية والكلاسيكية الجديدة .

اما الوضع بالنسبة للتجربة المتحررة من القيود فانه حرب « شعواء » فليس لهذه التجربة ماللكلاسيكية من نفوذ لدى « القراء » والمستمعين الذين عودتهم ودجنتهم مناهج وزارات التربية والتعليم العالي وكتب المجامع العلمية على ايقاعات وصور محددة ، معروفة ، آمنة .

ويبدو ان الطريق طويلة .

والحرب ، او الصراع ، ليس بين القارىء والكاتب ، او الشاعر ، وانما بين الكاتب ووسائل التربية والثقافة والاعلام ومالهذه الوسائل من ارتباطات بالمفاهيم السياسية المتداولة والمفاهيم الاخلاقية والدينية والعلاقة المحددة مع الثقافة والفن بشكل عام .

ان الصراع بين الافكار والاساليب في القصيدة العربية الآن ، ليس حربا مسلحة ، يمكن ان تنحسم بسرعة ، انه صراع طويل ، كان قد اخذ شكلا اقل حدة ضد ابي نواس والبحتري في العصر العباسي مثلا ، لان الشعر في الماضي والحاضر خطر على الاخلاق المتداولة ، والحياة الامنة القديمة .

والفعل .. هو الذي يحسم الاوهام .. !

جواب السؤال الثاني

ـ أتصور ان « كتابتي » ـ ولا اريد أن اسميها تجربتي ـ لاتزال غير واضحة المعالم . فقد انتقلت بسرعة من الشكل والمضمون الكلاسيكي الى الكلاسيكي الحديث ، ثم انتقلت الى قصيدة النثر .

لماذا ؟

المهم عندي هو أنني لست متعصبا لافكار واشكال وتقاليد مسبقة ، وهذا يعطيني قدرة على البحث والتجريب والتعلم .

لست متعصبا في القراءة لنوع من الكتب ، اقرأ في الطب وعلم النفس والسياسة بالسوية والرغبة نفسها التي اقرأ فيها الادب الجاهلي والادب من أية قارة او بلد صغير بعيد . الكتب لاتعلم كل شيء . في اكثر الكتب المتداولة يمكن ان تتعلم فن الحياة اليومية المخططة وانا لست مخططا (بفتح الطائين) ، ربما كنت مندفعا .

هذا الاحساس الذي ينتاب الانسان حينما يسافر ، ينتابني بشكل دائم قبل النوم ، وفي انتظار حبيبة مجهولة ، او في الشوق الى الكتابة .

العالم من حولنا اسود وابيض ، جميل واسع ، قديم ومستقبلي .

فلماذا لانحسه في كل لحظة .

لماذا نحاول ان نربح ونشعر بالزهو في العلاقات العابرة في الحياة والثقافة ، ونخسر مشاعرنا الاصيلة الجميلة في الاحساس بالحياة والفكر والثقافة والحب ، وحرية أن نحكي ونعيش مع كلماتنا وافكارنا .

أنا لست ملتزما بشكل فني .

السياب ، مثلا ، كان ثورة فنية في الشعر . جديدة ملتزمة . ولكن الكتابة على طريقة السياب هي كلاسيكية جديدة ـ الآن . أما الكتابة على طريقة الاخت نازك الملائكة فهي كتابة رجعية .

على العموم ، القصيدة الجديدة ، تبحث عن مكانها ، وتقاتل للوصول ليس الى المدارس والجامعات المتزمتة ، وانما الى القراء ، بشكل عام .

وأنا أكتب قصيدة جديدة . ولدي الثقة الهادئة بانني اكتب شيئا جديدا وجميلا ، وربما لاتتاح لي فرصة الوصول الى القراء في القرن العشرين .

اشكالية العلاقة بين الشاعر الثوري والجمهور في الثورة العربية المعاصرة

محمد مبارك

لعل البياتي بين شعراء العربية المعاصرين اخصبهم موضوعا ، واكثرهم تنوعا ، وابعدهم غورا في الفكر ومعايشة في الرؤية والرؤيا . بل لعله بينهم اوعبهم لحياة العرب في هذا العصر بكل غنى هذه الحياة وتدفقها وعنفوان تجربتها واصالتها واشكالياتها المادية والروحية . فهو واحد من كبار شعراء هذا العصر العربي ، على امتداد هذا العصر تجربة واشكاليات . وان بدا للعيون العاشية والاذهان المكدودة واحديا في موضوعه محدودا في تجربته . وما كان هذا المتمرد المسكون ببروق السماء وصواعقها .. وبراكين الارض وعواصفها ، باول دريمة لمرمى كل جذيم اليدين من اولئك القزم الذين ما انفكوا يمارسون كل ضروب العسف والعدوان ضد المبدعين . فلقد تقدمه في ذلك جبار عملية اكتشاف الوجود العربي واعادة خلقه في الشعر وبالشعر ــ اعني ابا الطيب المتنبي ، الذي تنادت للنيل منه وثلب جبروت قواه الابداعية جمهرة شعراء بغداد البويهيين ونقدتها، والذي لم يتركوه لشأنه حتى بعد سقوطه مضرجا بدمائه وكلماته في دير العاقول من ارض العراق. ثم دار الزمن دورته، فاذا بكل هؤلاء واسيادهم من جفاة الديلم يذهبون كالزبد جفاء ، ويبقى المارد المتنبي ليس فقط شاهدا حيا على عبقرية امة وخصوبة بنيتها الروحية والذهنية ، ولكن

وثيقة ادانة وتجريم لكل من اخذته العزة بالاثم فانساق في جوقة المهلبي وانصاره من شاتمي عرض هذا العملاق الذي عقمت المصور بعده فلم يشفع بمن يرتفع الى صعيده حيوية في العطاء وروعة في الخلق ؛ اذا استثنينا ظاهرة ابي العلاء المعري ، حتى كان الجواهري الكبير وكانت حركة الشعر الحديث برائديها الكبيرين ــ السياب والبياتي في عصرنا ، كذلك .

والحقيقة ان هذا الحيف الذي ما انفك يلاحق الموهوبين المبدعين في هذه الارض ، كان وما زال قد ركل اصحاب الرسالات من الشعراء والفنانين الخالقين) اذ على هؤلاء ان يمنحوا الاشياء والظواهر كينونتها العتيدة بالفعل بعد ان كانت لها بالقوة ؛ وان يؤسسوا باللغة وفي اللغة ما ينبغي ان تكونه من صيرورة وجودنا الروحي والمادي . ومن ثم كان لابد لهم ان يكونوا في تضاد متصل متواصل مع كل متعينات الوجود الزائل ونماذجه وممثليه المندحرين . فلا جرم اذن ، ان ينال هؤلاء المبدعين من كل هؤلاء كل هذا الحيف والعنت ؛ وهم المسكونون بالعقل الكلي والارادة الكلية للامة في هذه المرحلة او تلك من مراحل صيرورتها الاجتماعية والروحية المتقدمة، والذين ينطقون بلسان هذا العقل وتلك الارادة اللذين ينفيان عن دائرة وجودهما الحيوية بالضرورة كل هؤلاء واولئك من سدنة العفن والجمود وانصار التهرؤ والانحطاط . ان الجراة التي يتميز بها الشعر العظيم ، وهو يسمي الاشياء باسمائها فيمنحها كينونتها بالفعل بعد ان كانت لها بالقوة ، ويكشف عن ملابسات الواقع العيني للناس وما ينتظمه من ضرورات .. مشخصا ادواء هذا الواقع وقواه ومرهصا بملامح الغد القادم وآفاقه ؛ لا ندحة لمن تحل فيه وتملك عليه فجاج روحه ، الا ان يصطدم بحماة الانحطاط وانصار الزائل المندحر في حركة المجتمع الصائرة للارفع والاروع والانقى .

ولئن كانت مهمة الشعر ــ الرسالة في مقابل الواقع العيني للناس ، ان يسمي ويكشف ويفضح ويعلم ويقود الكل باتجاه الظهور على احكام الضرورة المادية العمياء ومصادرتها على اسباب حركتها وصيرورتها ، فما

هـذه بالمهمة الواحدية في موضوعها .. المحدودة في تجربتها كما يتوهم بعض من لم تمسسه روح الامة او ارادتها في التغيير والثورة . اذ هي منفتحة على الحياة والانسان بكل ما ينطويان عليه من غنى وتنوع وثراء باذخ في الطينة التي تتشكل منها مادة الشعر ؛ بل لعلها تجمع ، بحكم طبيعتها التعددية في العمل والمجال ، اطراف الحياة واقطار الانسان في سلبهما وايجابهما .. في خبوهما وتالقهما .. في هبوطهما وصعودهما ، في بؤرة واحدة من الالق الشعري العجيب ؛ حتى انك لتقرأ في مثل هذا الشعر ما تقتضيك الضرورة ، بكل ابعادها ، ان تقراه او تقف عليه من اوضاع وملابسات ووقائع واشكاليات ومواقف ؛ اضافة الى ما تتلمسه فيه من جماليات التعبير التي هي بعض اصداء جماليات الحياة والطبيعة في الشعر . ومن يتصفح ديوان البياتي الضخم يقف على مصداق ما ذهبنا اليه بشأن هذا الضرب من الشعر ــ الرسالة . فانت منه في سياحة روحية لا تقفك فقط على حال الثورة العربية في اطوارها وملابساتها وتعقيداتها وموقع مختلف القوى منها ووزن الشهداء فيها وما يقوم به المتسلطون الصغار والناهزون وبقايا الفكر مــن دور في تخريب مسيرتها وتشويه منطلقاتها واوضاعها ؛ ولكن تلتقي فيهـا انسان هـذه الثورة بنزواتـه وجوانياته .. باشيائه الصغيرة ومنطوياته وجوده الروحي والحسي .. بعزلته المجيدة واستغراقه الصامت في حالات نادرة من الاستبطان والتأمل . . وفي انفتاحـه على الوجود والطبيعـة باحساس عميق مـن الانتماء الى موجوداتهما الصغيرة والكبيرة .. بتمرده على الجماعة ورفضه لها قيما ومواقف واوضاعا وفي انتصاره لهذه الجماعة واختياره لها مجالا حيويا لحركته اليومية وعطائه الخالد كذلك . على انك لا تلتقي كل هذا وذاك على سبيل التبعثر او التفصص في موضوعات مستقلة عن بعضها ومضامين متفرقة وخانات معزولة ، كما هي حال موضوعات الشعر عند الشعراء التقليديين ؛ ولكن تجدها وقد انتظمها محور واحد يدور بها حول قضية مركزية واحدة هي قضية الثورة العربية المعاصرة وانسانها . بيد ان العقل التجزيئي الشكلي لا يرى الى هذا التنوع الخصب في الموضوع وذلـك التعدد الفني في الوحدة ، لانه اعتاد ان يرى الابيض بمعزل عن الاسود

وبالعكس ؛ حتى لقد اضحت هذه النظرة الاحادية العوراء جبلة له لا يقوى على الخروج عنها الى حيث يرى البياض درجة في السواد والسواد درجة في البياض . . او يقف على الكل في الفرد او الفرد في الكل . فهو لا يستطيع ان يتصور ؛ بل ينبغي له ؛ بحكم نظرته الاحادية تلك ، ان يتصور الانسان عالما صغيرا . . والعالم انسانا كبيرا . ومن ثم لم يوفق الى ان يتلمس في هذه الصورة الشعرية الحزينة جمال تصوير الطبيعة والانسان في عربدته وحزنه :

سكبوا فوق ثيابي الخمر ، عربدت من الحب ــ
وراقصت الفراشات ، وعانقت الزهور
منحوني عندليبا وقمر
ومرايا وتعاويذ وقطرات مطر
وانا لم اتعد العاشرة ؛
فلماذا عندليب الحب طار
والمرايا صدئت فوق الجدار
ولماذا استرجعوا مني القمر
والتعاويذ وقطرات المطر
عندما قلبي على ارصفة الليل انكسر(١) .

او يتحسس فرح الجسد وجذل الشهوة في مثل هذه الصورة:

يا امراة تصعد من مغاور النعاس
والسحر والخرافة
تضاجع الساحر والشاعر والمقاتل
ووردة الصيف التي تموت في الخمائل
تبوح تحت شفتي بسرها المخاتل(٢) .

اجل : ان المراة التي يتحدث عنها الشاعر في هذه القصيدة ليست هي مجرد المراة ــ الجسد او المراة ــ الحبيبة او العشيقة ، وانما هي كذلك

---

(١) ديوان البياتي ــ المجلد الثاني ــ الكتابة على الطين ــ ص (٢٨٠) .
(٢) ديوان البياتي ــ المجلد الثاني ــ الكتابة على الطين ــ ص (٢٦٣) .

الحلم الذي ما فتىء الشاعر يتعلق به والامل الذي اغتيل مسبيحة انثياله او الامة وقد صارت كالشاعر الى رفض كل شيء ، فحطت معه على اسور بابل تنظر بتفجع صامت وسخرية ممرورة الى ما يجري داخل هذه الاسوار — السجن الكبير ؛ او هي الميتافيزيك الذي يتشبث بالشاعر او يتشبث به الشاعر دون ان يرضى احدهما بالآخر الا في صعيد نفيه او الغائه جنسيا ووجوديا ؛ او هي كل هذه القيم والمعاني التي انبسطت بها تجربة الشاعر الحياتية والروحية . وقد انتظمها محور وعي الشاعر بما آلت اليه الثورة العربية المعاصرة من حال او انتهت اليه من صيغة في اطوار سيرورة اشكالياتها وملابساتها .

ولعل الهجائية الممرورة التي تطغى على ايقاعات الشاعر وتلون صوره وتكسب هذه الايقاعات والصور تلك الحدة في التعبير التي تتميز بها مفرداته وتراكيبه اللغوية . هي بعض ما تتركه حركة العصر في رؤياه وموجوده الحسي والذهني من اثر او ملمح؛اذ هذا العصر لم يتقدم للانسان من حيث هو نوع وليس قومية بعينها او جنسا بالذات في صعيد الحرية وبناء الكينونة الانسانية — في معتقد الشاعر — بغير المقصلة او السجن او مضاعفة الانيار والمطاردة والتشرد في اقطار الارض وفجاجها وغيرانها .

كان ابي عبدا على محراثه مات . ولكني على مقصلة الجلاد
مستشهدا اموت .

بيد ان هذه الحدة المفعمة بالمرارة والاسى لم تصادر الشاعر على احساسه بالجمال وهيامه بمفاتن الطبيعة واستغراقه في لذاذات الحب وطربه لمهرجانات الفرح الجسدي ؛ حتى انك لتجده يرقص بجذل باخوسي في مواكب الدموع ويغني بروح ديونيسيوسية عربيدة في المأساة مثل نبي زوربوي مجنون أو متصوف في لحظة حضور او تواصل .

مغتربين التقيا تحت
عمود النور . ابتسما . وقفا واشارا لوميض البرق
وقصف السحب الرعدية . عادا ينتظران . ابتسما . قالت
عيناها : « من انت ؟ » اجاب : « انا ! لا ادري »

وبكى ، اقتربت منه ، وضعت يدها في يده ، سارا
تحت المطر المتساقط ، حتى الفجر ، وكانت كالطفل تغني
تقفز فوق البرك المائية ، تعدو هاربة وتعود .
شوارع لندن كانت تتنهد في عمق والفجر على
الارصفة المبتلة في عينيها ، يتخفى في اوراق الاشجار .
اجاب : « انا ! لا ادري » وبكى . قالت : « سأراك
غدا » عانقها ، قبل عينيها تحت المطر المتساقط
كانت كجليد الليل تذوب حنانا تحت القبلات
عانقها ثانية وافترقا تحت سماء الفجر العارية السوداء
كانت تبكي في داخله سنوات طفولته الضائعة العجفاء
. كان يراها
في كل عيون نساء المدن الارضية بالازهار مغطاة
وباوراق الليمون الضارب للحمرة ، تعدو حافية
تحت الامطار ، تشير اليه : « تعال ورائي »
يركض مجنونا ، يبكي سنوات المنفى وعذاب البحث
الخائب عنها والترحال(٣) .

فالبياتي الذي تتمحور رؤياه الشعرية حول رسالته الروحية والانسانية في الحياة والثورة والشعر ، لا يمنعه هذا التمحور ان ينبسط في قصائده على ساحة مفتوحة من التجربة الحياتية الخصبة بكل ما تتسع اليه التجربة الحية مساحة وتتعدد نوعا وصعيدا . على انه يظل ، شأن اصحاب الرسالات من الشعراء واولي العزم والصديقين ، في حديثه عن مختلف الظواهر والتجارب والحالات والمواضيع ، لا يقصد الا الى رؤياه ولا يتقدم الا بنبوءاتها ، واضعا تجربته الحياتية والروحية مادة بالغة الثراء والتنوع والعنفوان في متناول هذا الحديث . فهو اذ يتكلم على

(٣) قصر شيراز — حب تحت المطر — ص (١٢٩ — ١٣٤) .

الحب او الجنس او الانسان او الشعر او الطبيعة او المرأة او القدر او الانتهازية او الشهادة او الله او الحبيب او التمرد او الاستلاب او البؤس او الارض او البحر او الطير ، انما يعني بذلك رؤياه اياها ولا يتكلم الا عليها . . مكنيا عنها ومصرحا بها ، حتى ان كل شاردة او واردة تقود اليها وتنم عنها بشكل او بآخر . والقصيدة البياتية في هذا التعدد او التنوع ضمن الوحدة اشبه بالموسيقى الاوركسترالية التي ليس لآلة بمفردها ان تؤديها ، وانما ان تشترك في ادائها آلات موسيقية عديدة تتقدم كل واحدة منها بصعيد في النبر او الايقاع يختلف عما تتقدم بـه الاخرى ، ولكننا في المحصلة الاخيرة لا نلمس من هذا الاختلاف وذلـك التعدد الا مـا يرسخ فينا الاحساس بوحدة النغم وتناسق الايقاعات وحيويتها . انها خاصة تفرد بها البياتي في شعره ، وان اضحت اليوم قدرا مشاعا في جميع القصائد الشعرية المبنية بناء حديثا محكما .

ولعل قصيدة الشاعر « عن وضاح اليمن . . . والحب والموت » ، وهي واحدة من مطولات الشاعر التي طور فيها ما اجترحته تجربته الشعرية في « الاباريق » من ابعاد جديدة في لغة الشعر وصياغاته واساليبه وصوره ورؤاه وطرائقه في الاختفاء بافكاره وصوره الذهنية وراء غلائل من الحلم والفنطازيا واستثمار الموروث الشعبي والتراثي المفروز في ذهن المتلقي ومصادرة هذا المتلقي على اخص ايقاعات حسه وعقله التي تشده الى عصره ؛ اقول لعل هذه القصيدة تتقدم لنا ببعض جوانب التجربة الشعرية البياتية ، خاصة في خاصة التمحور التي اشرنا اليها من قبل ، والتي وجدناها قدرا مشاعا ونبعا شرعا ليس فقط بين كل المبرزين من شعراء الحديث ، ولكن بين كل اصحاب الرسالات من الشعراء والصديقين منذ اول مبدأ الشعر رسالة نضالية في حياة البشر .

تدور قصيدة « عن وضاح اليمن . . . والحب والموت » ، شأن جل قصائد الشاعر ، حول واحدة من ابرز اشكاليات الثورة العربية المعاصرة ، اعني اشكالية العلاقة بين المناضل الثوري والجمهور ووضع كل منهما من الآخر في العملية الثورية ، حيث يطرح الشاعر جملة ابعاد هذه العلاقة وخصوصية

الجدل القائم بين هذه الابعاد .. ويصور حالة الاغتراب التي يعيشها طرفا هذه العلاقة من بعضهما ومن الواقع من حيث هو كينونة ينبغي نقضها وتغييرها وكذلك من الثورة من حيث هي نقلة في الزمن التاريخي ونزوع خالد نحو الخلاص والحرية . مستعينا في ذلك بحكاية الشاعر . عبد الرحمن بن اسماعيل بن عبد كلال من شعراء اليمن . المعروف بوضاح اليمن . الذي يرمز به للمناضل الثوري او القائد المخلص او المنقذ ، مع ام البنين زوجة الوليد بن عبد الملك . التي يرمز بها للجمهور ؛ فيختار من جملة الروايات التي عرضت لهذه الحكاية . الرواية التي تنهض بمراده في ابعاد الاشكالية آنفة الذكر ،من الزاوية التي ارتآها والمنظور الذي اعتمده.

وخلاصة ما تقوله هذه الرواية ان ام البنين ، زوجة الوليد بن عبد الملك . عشقت وضاحا الشاعر لجماله المنقطع النظير وفحولته ؛ فكانت ترسل اليه فيدخل عليها ويقيم عندها ؛ فاذا خافت من مفاجاة او نحوها وارته في صندوق عندها واقفلت عليه . فاهدي ذات يوم للوليد جوهر له قيمة ورونق وجمال ، فاعجبه واراد ان يؤثر به زوجه ؛ فدعا احد الخدم وقال له . اذهب بهذا الجوهر الى ام البنين . وقل لها : انه قد اعجبني رونقه وجماله فاردت ان اؤثرها به . فحمل الخادم الجوهر وذهب به الى ام البنين وفي نفسه ان يفجأها ؛ فلما فعل وجد وضاحا عندها فلم تعره التفاتا ثم نهضت مستهينة به لتواري وضاحا في الصندوق وهو يرى الى ذلك . فادى الخادم اليها رسالة الوليد ودفع لها الجوهر ثم قال: يا مولاتي هبيني منه حجرا فاسكت عما رايت ، يريد ابتزازها ؛ فغضبت منه وقالت : لا يا ابن اللخناء . ولا كرامة . فرجع موغر الصدر الى الوليد فاخبره بخبر وضاح ؛ فامتقع لذلك وجه الوليد وقال له مغضبا : كذبت يا ابن اللخناء . وأمر به فوجئت عنقه . ثم نهض من توه ودخل على ام البنين وهي جالسة الى مرآتها تمتشط ، وكان الخادم قد وصف له الصندوق الذي ادخلته فيه فجلس عليه . وقال : يا ام البنين . ما احب اليك هذا البيت من بيوتك ؟ فقالت : انه يقربني من مجلسك ويجمع حوائجي كلها ، فاخترته . قال لها وهو يجاهد نفسه ان يخفي ما عنده ويقرأ مافي عينيها : هبي لي صندوقا من هذه الصناديق . فقالت : خذ

أيها تشاء ! قال : هذا الذي اجلس عليه . قالت ، وقد عيت ردا : خذ غيره ، فان لي فيه اشياء احتاج اليها . قال : ما اريد غيره . قالت ، وهي تداري ارتباكها وخوفها : خذه يا امير المؤمنين . فنهض فدعا الخدم وامرهم بحمله الى مجلسه . فلما انتهوا به الى المجلس ، امرهم بتنحية البساط حيث يجلس هو وحفر بئر في الموضع ، فحفرت الى الماء ، ثم دعا بالصندوق فقال : انه بلغنا شيء ان كان حقا ، فقد كفناك ودفناك ودفنا ذكرك وقطعنا اثرك الى آخر الدهر ، وان كان باطلا فانا دفنا الخشب وما أهون ذلك . ثم قذف به في البئر وهيل التراب وسويت الارض واعيد صف البلاط ورد البساط الى حاله . وجلس الوليد عليه . فما رؤي بعد ذلك اليوم لوضاح من اثر في الدنيا .

ان اول ما يلاحظ على هذه الرواية ، ان ام البنين ما كانت صادقة او جادة في عشقها لوضاح صدق وضاح وجديته في عشقه لها . وانما كانت تنظر اليه نظرتها لدمية تلهو بها او وسيلة تتخذ منها سببا في اشباع رغائب مستثارة او مكبوتة ؛ فاذا انتهت منها ركنتها جانبا : وان احرجت فيها تخلت عنها بسهولة ويسر دونما احساس بفقدان شيء عزيز او مفارقته ؛ في حين نجد وضاحا لم يشأ ، وهو القادر ، ان يعرضها لايما حرج ، وانما فضل الموت على ان يشي بسرها . فالعلاقة العشقية بين وضاح وام البنين اذن ، ليست على ما تذكر هذه الرواية ، بعلاقة حب صادق او عشق حقيقي ، وانما هي محض نزوة من سيدة قصر لا قلب لها غير الشهوة ولا عهد غير العبث ، تجد طلبتها في غرير يحسب السراب ماء فيجري نحوه ؛ حتى اذا عرف الحقيقة لم يجد من الوقت فسحة تمكنه من نجدة نفسه .. فيسقط ضحية بالمجان لعلاقة خادعة ولكن ببسالة لا تنوشها غير بسالة الشهداء واولي العزم من الصديقين . والبياتي في ايثاره هذا السياق للرواية على غيره ، انما اراد ان يوثق زاوية نظره الى العلاقة بين المناضل الثوري والجمهور في الثورة العربية المعاصرة ؛ اذ هو يرى في هذه العلاقة شيئا مما بين وضاح وام البنين . فالجمهور في هذه الثورة يلهو بالمناضل او القائد الثوري لهو ام البنين بصاحبها .. ويطلب منه ان يرضي من شهواته ونزواته ما ارضته هي من وضاحها . ثم يتخلى عنه

بالسهولة ذاتها التي تخلت هـي عنه . انه يريد مـن المناضل ما يريده القاعدون من السـماء ؛ فان ضعف امره وقل ناصره وضاقت به الحيل ، نكص هو عنه واسقط كل حجة له عليه في نصرة او عهد . ولعل صورتي الحسين بن علي وجيفارا كانتا في ذهن الشاعر وهو يصوغ هذه الصورة للعلاقة بين الجمهور والقائد الثوري . اذ كل من الحسين وجيفارا ذهب ضحية هذه الصيغة المخادعة من العلاقة مـع الجمهور ؛ فجيفارا نكث بعده فلاحو بوليفيا وفتّ في عضده لا مسؤولية موقف مدنها منه ثم وشى به احد الفلاحين للعدو وساقه آخر ببلادة الى المقصلة ؛ وبالغ في خذلان الحسين بن علي والتخلي عنه انصاره ومن يفترض بهم ان ينهضوا بقضيته في احرج لحظات مواجهته وتحديه بعد ان بسطوا له من الوعود والعهود والمواثيق ما يلين الصم الصلاب . وحتى على صعيد الضرورة التاريخية وما تقتضي به حتمياتها ، كان خلاص فلاحي بوليفيا ومدنها مرهونا بجيفارا ايان ذبحه ؛ كما كان انقاذ فقراء الكوفة مما هم فيه من عنت وحيف مرهونا بالحسين حين استشهاده . ولكن لم تنفع هذه الضرورة وما تقضي به ان يسلك الجمهور منهما مسلكه ذاك .

اذن ، هذا هو واقع حال المناضل الثوري او القائد باعتباره منقذا ، ومخلصا من جمهوره في حس الشاعر وذهنه . انه محكوم عليه ان يخذله هذا الجمهور في ساعة حاجته اليه .. ويتخلى عنه في المواقف التي يعـز فيها الناصر وتتأرجح اللحظات ، ليسلمه ببرودة قاسية لجلاده . ويبدو ان ما شهده الشاعر وعاشه من ملابسات الثورة العربية المعاصرة في اكثر من قطر عربي ، قد رسخ في اعماقه هذا المنظور للعلاقة بين القائد الثوري والجمهور . وقد يكون في طبيعة التركيبة الطبقية للجمهور في مجتمعات الخدمات وغلبة الطابع الاستهلاكي ، كما هي حال مجتمعات الاقطار النامية ومنها المجتمعات العربية ، ما ينجد الشاعر في نظرته تلك ويبررها . ذلك ان هيمنة البرجوازية الصغيرة بمختلف فصائلها : من حيث وزنها العددي ودورها الاجتماعي والسياسي ، على المدينة في هذه المجتمعات ، ومحدودية دور الطبقة العاملة واثرها وحجمها في حركة الناس ، وتخلف الريف حضاريا وتكنولوجيا واطراد تحول غالبية اهله اما الى مالكين

صغار أو حرفيين أو موظفين مما يجذر الطبيعة الطبقية للفلاح التي هي ـ في الاساس ـ اقرب الى طبيعة البرجوازي الصغير نازعا وموقفا منها الى طبيعة العامل البروليتاري أو شبه البروليتاري ؛ اضافة الى مازرعه زحف الصحراء على الحاضرة العربية من قيم العصبية والغزو والتربص بالاخر ابان عصور الانحطاط الحضاري والروحي والهيمنة الاجنبية المتخلفة منذ سقوط بغداد العباسيين عام ١٢٥٨ م ؛ تفرض مثل هذه الخاصة في العلاقة بين القائد الثوري وجمهوره في مجتمع كمجتمعنايغلب عليه الطابع الاستهلاكي وجملة الانشطة اللاانتاجية . وتحقيق ذلك ان الجمهور في مثل هذا المجتمع مؤلف في غالبيته من حرفيين وموظفين وباعة متجولين وتجار صغار وطلاب وجنود وشغيلة في مختلف اصناف قطاع الخدمات الى غير هؤلاء وهؤلاء ممن لا يجمعهم بعملية الانتاج الاجتماعي جامع من عمل منتج او راسمال مالك ، وانما يعيشون ـ اذا استثنينا الارض ـ على هامش هذه العملية لا يعنيهم منها سوى ما توفره لهم من قيم اقتصادية او بضائع استهلاكية يسدون بها حاجاتهم اليومية ، او فرص للربح السريع عن طريق السمسرة او المضاربة او المقاولة . ولما كان تاريخ المجتمع البشري وما يتنظمه من تبدلات او تطورات لا يقوم الا بالعمل المنتج ومن خلاله في المصنع او الارض وبما يراكم هذا العمل من راسمال ، كان دور هؤلاء الاجتماعي والسياسي يقوم هو الآخر على هامش الحركة الحقيقية للناس ولا يدخل تاريخهم عاملا مغيرا او مطورا لقضية مادية او ذهنية على صعيد ستراتيجي . فلا بدع ، ان يتذبذبوا في الموقف ويتأرجحوا في الاختيار بين الاقصيين ، ويتخلوا عما التزموا به في اللحظة التي يقتضيهم الالتزام دفع الكثير او يغامروا بكامل وجودهم مقامرين لا مستشرفين .. ومضاربين لا متطلعين الى غد او قضية ؛ ذلك انهم بسبب هامشية وجودهم ودورهم في العمليتين الاجتماعية والانتاجية، لا يملكون ـ خاصة اذا لم تنتظمهم حركة ثورية او يستوعبهم فكر ثوري ـ موقفا ثابتا من التاريخ او ستراتيجية فكرية او سياسية ثابتة في حركة الناس . وبسبب هذا كله ونتيجة له ؛ لا يشكل افراد هذه الفئة طبقة موحدة او شريحة مؤتلفة ، وانما تتناهبهم ، بحكم وضعهم الوظيفي

بالذات ، المصالح الفردية وتتنازعهم الاهواء والمطامح الشخصية على صعيد الفرد لا الفئة او الفصيل ، فلا تترك النفر الواحد منهم حتى تلتف على عنقه كحبل المشنقة لتودي به في مهاوي لا قرار لها وهو ماينفك يلهث ويلهث وراء تلك المصالح والمطامح والاهواء معصوب العين غبي الفؤاد محموم العصب . هذا هو وضع المدينة في غالبية اهلها — اذ لا بد من استثناء العمال ومن تنتظمهم حركات سياسية ثورية حقيقية من مختلف الفئات والطبقات — في مجتمع الخدمات وغلبة الطابع الاستهلاكي والانشطة اللاانتاجية ؛ اما اهل الريف من الفلاحين الذين هم منتجون حقيقيون ، فانهم بسبب وضعهم الانتاجي المتخلف حضاريا وتكنولوجيا ، لم يتهيأ لهم ان يرتفعوا الى حيث دقة القيادة في حركة المجتمع ، فظلوا على ما عهدتهم القرون الخالية تبعا لمن يغلب على المدينة في كل ما تتقلب به هذه من خطط واهواء ، يعكسون وضع المدينة البرجوازية الصغيرة التي ليس لهلامها ان يتخلق ولطينتها أن تتشكل في صورة محددة واضحة المعالم . بل لعل كونهم ، بحكم طبيعتهم الطبقية ، اقرب الى فصيلة الحرفيين من فئة البرجوازية الصغيرة ، قد ضاعف من مخاطر غلبة هذه الفئة على المجتمع بما اعطوا هذه الفئة من ثقل عددي موهوم وراكموا من ادواء فقدانها النظرة الستراتيجية والموقف الثابت من حركة الناس والتاريخ .

فالبياتي في نظرته التي اسلفنا اليها الجمهور اذن ، انما يسهم في تلمس ابعاد اشكالية اجتماعية — سياسية خطيرة الوجود حاسمة الاثر في حياة العرب اليوم ، وما هي بتهويم شاعر اورد فعل انفعالي آني قاصر من الناس لا امتداد له في الزمان ولا آثار ملموسة له في المكان .

هـذه هي السياقات التي تجري فيهـا قصيدة الشاعر « عن وضاح اليمن ... والحب والموت » سياق الحكـاية كما اوردتها كتب التراث في واحدة من روايات متعددة ؛ وسياق العلاقة العينيـة القائمة بين المناضـل الثـوري او القائـد الثوري والجمهـور في الثـورة العربيـة المعاصرة . ولقد وفق الشاعر الى قراءة ملابسات كل من هذين السـياقين

من خلال الآخر ، واوجز هذه القراءة على لسان وضاح ـ شهيد العشق والموقف الثابت في المقطع العاشر والاخير من القصيدة .

مت على سجادة العشق ولكن لم امت بالسيف
مت بصندوق والقيت ببئر الليل
مختنقا مات معي السر ومولاتي على سريرها
تداعب الهرة في براءة ، تطرز الاقمار
في بردة الظلام
تروي الى الخليفة
حكاية عن مدن السحر وعن كنوزها الدفينة
ويدرك الصباح ديدمونه (٤) .

أما السياقات الأخر ، فهي سياق علاقة الشاعر بالناس وبالمراة بالذات .. وسياق حكاية عطيل وديدمونة التي اوردها شكسبير في مأساته المجيدة ـ « عطيل » ، هذا المغربي الذي تبلغ به عاطفة العشق والهيام بديدمونه حد جنون الغيرة المثقلة بادران شكوكية محمومة ؛ فاذا الكون كله يطارده بها ويتحداه ويسخر منه ، فلا ليله بمجن له منها ولا نهاره بعاصم ؛ حتى اذا استنفد كل اسباب المقاومة ولم يعد يقوى على مواجهة عقارب الغيرة والشكوك ، انتفض لجنون اعماقه بمتضارب اهوائه ومشاعره وشكوكه فقتل ديدمونه ثم شفعها بنفسه . الا أن البياتي لم يشأ ان يحتفظ في قصيدته بهذا السياق ، وانما اعاد صياغته بما ينهض باطروحته ويوثق ما جريات الخط الذي اجترحه لحكاية وضاح في القصيدة ؛ فاذا بديدمونة في جلابيب ام البنين هي التي تقتل عطيل وتقطع أثره لا غيرة عليه او تعلقا مجنونا به ولكن لتتخلص من تبعات علاقة غير شرعية به فتنصرف بعدئذ مطمئنة الى ارضاء نزوات سيدها الخليفة بكل قرف وجوده وداجير عالمه المسكون بالاشباح والملالة ؛ واذا بعطيل مرة في عمامة الخليفة يواجه الناس بالفضيحة التي الحقها بـه

٤ ـ قصائد حب على بوابات العالم السبع ـ عبد الوهاب البياتي ـ ص (٣٩ ـ ٤٠) .

شبق ديدمونة دونما حياء او احساس بنهش عقارب الغيرة في أعماقه ؛ ومرة في بردة وضاح يؤثر الموت في صمت الاولياء على أن يبوح بسره مع ديدمونة التي لم تكن فيما اختارت في حاليها غير اداة مطواعة بيد قوة الحياة الشوبنهاورية التي شاءت لها ان ترضي شبقها من عطيل ثم تتخلص منه في اللحظة التي شاءتها هذه الارادة لها كذلك .

من قبل ان يولد في الكتب
وفي الروايات وفي الاشعار
عطيل كان كائنا موجود
تنهشه عقارب الغيرة يا وضاح
من قبل أن يولد في الكتب
عطيل كان قاتلا سفاح
لكن ديدمونه
في هذه المرة لن تموت
انت اذن تموت .
انت اذن تموت .

(٨)

عطيل في عمامة الخليفة
يواجه الجمهور
بسيفه المكسور (٥) .

وهنا لا بد من ملاحظة ان البياتي ، وهو يقص علينا حكاية وضاح بالتداخل مع حكاية عطيل والسياقات الأخر ، لم يعمد الى تقديم الحكاية في حبكة تقليدية تقرأ فيها البداية والوسط والنهاية عبر تسلسل زمني محكم الحلقات يصل الحاضر فيه الماضي بالمستقبل ؛ وانما صار الى استحضار

---

٥ – قصائد حب على بوابات العالم السبع – عبد الوهاب البياتي – ص (٣٦ – ٣٧ – ٣٨).

اجواء هذه الحكاية عبر مواقف منتقاة وصور حسية مكثفة متداخلة مع لحظات مجتزأة من ماجريات السياقات الاخر التي شاء لها البياتي أن تتوازى او تتعامد او تتماس مع سياق حكاية وضاح فيؤكد الموقف فيها وتوثق اللحظة اختها في السياق المقابل ، حتى لكأنهما حكاية واحدة بسياقات متداخلة او متوازية ؛ تفتقد الزمان من حيث هو ابعاد ثلاثة ، اذ كل شيء داخل الحكاية يحدث في اللحظة ذاتها ويختلط الماضي بالحاضر ليتقدم لنا ، من خلال ابتاع رؤيوي صادق؛ برصد امين لما يجري في ساحة حياتنا اليومية . وكذلك هي حال المكان ؛ اذ جنحت به الحكاية الى مدائن السحر وكهوفها السرية الغامضة . الا أن مجمل ما ترصده الحكاية من ظواهر وتشير اليه من حقائق ونجتزىء به من صور ، يشير الى ان المكان هو هذا الوطن العربي الممتد بين المحيط والخليج ؛ وان الزمان هو زمان العرب اليوم . على ان التمويه الذي عمد اليه الشاعر في سرد حكايته لابعاد الزمان واقطار المكان كان احدى ضرورات البناء الشعري الحديث للحكاية . اذ القيمة الشعرية لاية حكاية في هذا البناء لا تقوم في الحرص على سرد تفاصيلها بالحبكة التقليدية المعهودة ؛ ولكمن في انتزاع الدلالة الروحية والوجودية في هذه الحكاية وتقديمها للقارىء . ومن هنا ، كان عدم احتفاء الشاعر بتفاصيل حكاية وضاح او حكاية عطيل ؛ وانما اقتصر فيهما على تصوير عدد من المواقف والاجواء الدالة وقدمها في ضربات محكمة واشارات محسوبة حسابا دراميا ذكيا . . فالسياق في القصيدة اذن ، سياق مواقف وعبر ودلالات لا سياق احداث .

ولعل في اعتماد الشاعر صيغة المضارعة في اكثر من اربعين موضعا للفعل في اربعة وسبعين سطرا من الشعر ، واخراج الماضي من ماضويته في اكثر من عشرين موضعا آخر وذلك باستخدامه في جمل تقريرية تتقدم بحقائق عامة واحكام مطلقة او في صياغات تروي نبوءات الشاعر ورؤاه التي يستشرف بها الغد ؛ اضافة الى اكثر من اربعة عشر موضعا استخدم فيها اسمي الفاعل والمفعول من الافعال المستمرة ؛ اقول : لعل في اعتماد الشاعر صيغة المضارعة والفعل المستمر والماضي الذي اخرج عن ماضويته في القصيدة ، ما اسعف في اخراج الحكاية من أسار الابعاد المحددة للزمن

واطلقها في مطلق الآن ليجعل منها حكاية كل عصر ولتصبح دلالاتها صادقة في كـل زمان .

ومهما يكن ، فالقصيدة تتوزع في عشر دورات ، تبدأ بصعود وضاح من مدائن السحر والعوالم السرية متوجا بقمر الموت ونار الشعر .. فتلتقطه احدى سيدات مدن الرياح وتحمله معها الى الشام عندليبا برتقاليـا وريشـة حمراء تعصف بها الريح ؛ لتلهو به وترضي بفحولته شبق الجسد الضاج بالاهواء والنزوات .. فتبعد عنها بذلك ليـل الخليفة المسكون بالاشباح والملالة ؛ حتى اذا بلغت منه ما تبلغه كاهنة تمارس الغواية في السر ، استحال نيزكه رمادا وسقط في الصحراء لتنطوي عليه رمالها الى الابد . والشاعر في هذه الدورة التي يفتتح بها القصيدة موجزا حكاية وضاح التي يعود فيوجزها ثانية ، ولكن بشكل آخر ، في المقطع العاشر والاخير من القصيدة ، يولف صوره الشعرية من مصادر عديدة .. منها ما جاءتنا به كتب التراث عن الشعر والشعراء وشياطينهم ووادي عبقر الذي يفترشونه .. وعن نبوءات الكهان واحلام الف ليلة وليلة السعيدة وعن الخليفة وبهلوله وساحره وسماجه ، ومنها ما جاءت به قراءات الشاعر في كتب معاصريه من شعراء ومفكرين وفلاسفة ومناضلين . فانت مثلا ، قد تجد في أبيات اراكون التي صدر بها الديوان ما يوحي باجواء المقطع الاول ، وان يكن ذلك بشكل بعيـد . فالسحر وبلاياه ومتاعبه وغموضه وخطورة الانقياد لاربابه يشكل بعض صور هذا المقطع .

يصعد من مدائن السحر ومن كهوفها : وضاح
متوجا بقمر الموت ونار نيزك يسقط في الصحراء
تحمله الى الشآم عندليبا برتقاليا مع القوافل : السعلاه
وريشة حمراء
ينفخها الساحر في الهواء
يكتب فيها رقية لسيدات مدن الرياح
. . . .
ينفخها في مجلس الخليفة

فتستحيل تارة قصيدة
وتارة لؤلؤة عذراء
تسقط عند قدمي وضاح
يحملها الى السرير امرأة تضج بالاهواء
تمارس الحب مع الليل وضوء القمر المجنون
تهذي ، تغني ، تنتهي من حيث لا تبدأ ، تستعيد
تعود عذراء على سريرها خجلى من الليل وضوء القمر المجنون
تفتح عينيها على رماد نيزك يسقط في الصحراء (٦) .

ويبدو ان الشاعر ، وهو يوجز في هذا المقطع الذي نجتزىء منه بهذه الابيات حكاية وضاح ، يحاول أن يخرج من تجربة وضاح في الحب بحكم عام او حقيقة انسانية شاملة في مردودها وصدقها ويلخصها في جملة شعرية واحدة يفرد لها المقطع الثاني من القصيدة ثم يعيدها ثانية في المقطع التاسع دون ان يضيف اليها او ينقص منها حرفا أو كلمة . أما الحقيقة فتقول : ليس الحب ـ الجنس او التسامي به الى عاطفة خالصة واستعداد نبيل للمنح الذي لا يقف عند حد ، طريقا للخلاص الروحي او الوجودي للانسان ، وانما هو سبيل الاصفياء والصادقين الى معرفة الحق الذي هو الله . على أن هذه المعرفة لا تقف بصاحبها عند حدودها السلبية ، وانما تقتضي من يصل اليها ان يشفعها بما ينهض بها قضية وجودية واخلاقية ملحة ؛ اذ هي المعرفة ــ الوعي والاختيار والعمل . ومن هنا ، يصبح الحب ، من حيث هو تجربة انسانية، سبيل الانسان لا الى الخلاص السلبي بمعناه الصوفي أو الفردي ؛ ولكن الى مضاعفة الاحساس بالمسؤولية التاريخية ازاء الجماعة والوعي بمهام الصيرورة ومتاعبها . ذلك أن الله ــ على ما يبدو للشاعر ــ ليس هو المعرفة المجردة ولكن هو المعرفة التي تستتبع التزامات اخلاقية ووجودية وروحية تجاه الناس والكون لا قيام لها ، من حيث هي قيمة مناقبية رفيعة ، الا بها . وذلك هو شأن كل معرفة تقصد الى تغيير العالم لا تفسيره حسب .

٦ ــ قصائد حب على بوابات العالم السبع ــ عبد الوهاب البياتي (٢٧ ــ ٢٨) .

اجل هذا هو ما وجده الجميع : حقيقته الكبرى في هذه الحياة . فلقد وجد وضاح حقيقة ام البنين وتكشف له جوهر الانسان فيه ؛ وكذلك وجد عطيل هذه الحقيقة في ديدمونه وذلك الجوهر فيه . اما الشاعر والمناضل الثوري فقد وقفا على حقيقة جمهورهما ووجدا ان الانتماء له ليس كافيا . اذ لا بد مع هذا الانتماء من الوعي بملابساته وادراك مجمل ما يحيط العملية الثورية التي يضطلعان بها وينغمران فيها . وبكلمة لقد وجد الجميع ان وجدانهم حقيقة وجودهم انما هو بداية طريق طويل محفوف بالمتاعب .. مزروع بالاعباء ، حتى لكان رؤوس السعالي وهام الشياطين فيه طلع نضيد ، على ما يصف استاذنا الكبير الجواهري .

وبعد ان يصل الشاعر من حكاية وضاح الى تقرير هذه الحقيقة الشمولية الرصد والمردود ، يعود الى وضاح ـ التراث والقناع ، وتفاصيل علاقته بام البنين .. فيقف مستذكرا بعض ما منحه لها من قيم مادية وروحية خالدة حيث وقف عليها سحر الشعر وجلاله وجماله واهداها اعز ما يمكن ان يهدى لمدلج في صحراء ـ النار ، كتابة عن الاطمئنان والدفء والوعي ، ثم بذر في احشائها ذلك الذي سيأتي ولا يأتي .. سيأتي عندما يحين حينه وتجيء فرصته ، ولكنه لا يأتيها وهي تغرق في الغواية وتمارس الفجور في مسوح الكهان ؛ اذ هو العنقاء تكبر ان تصاد الا عندما يصبح صيدها ضرورة ملزمة من ضرورات استمرار كينونة الامة وتطورها . فهو القدر الذي يحرر الزمن من اساره والمخلص الذي سيتم على يديه خلاص الجموع . هذا هو ما منحه وضاح لام البنين ، فماذا منحته هي مقابل ذلك ؟!

هذا ما تحدثنا به الدورات الرابعة والخامسة والسادسة . فازاء تقديم وضاح كامل وجوده وكينونته لها ووضعهما في خدمتها وارضاء نزوات شبقها ، كانت هي قد قذفت به في دوامة شديدة من الخوف والترقب والقلق والاحساس بالحصار والمطاردة ، حتى انه وهو يضطجع الى جانبها ما تنفك تطارده الاشباح وتطبق عليه الكوابيس وتقض مضجعه ، فلا يقدر

على نوم ولا يقوى على مواجهة ، لا فرقا على نفسه ولكن خشية عليها من أن تنوشها الارصاد وتنالها العيون بالفضيحة فتسقطها وتعصف بوجودها عصفا لا رحمة فيه . على انه وقد بلغ به الاحساس بالمطاردة والحصار حد الاستنزاف الكامل لقواه الحيوية والانفعالية ، يلجأ الى تحصين نفسه باسقاط احساسه ذاك على موضوع قلقه واشفاقه ـ اقصد أم البنين ، في رؤى كابوسية مفزعة تسبح بالجنس والدم والاشلاء ، حيث نرى الى نهر الموت يشق مجراه في جسد ام البنين .. وحيث كلاب الصيد تنهش لحم نهديها .. وحيث العبد يغتصبها اغتصابا نيما .

من اين جاءت هذه الاشباح ؟
وانت في سريرها تنام يا وضاح
لعلها نوافذ القصر ، لعل حرس الاسوار
لم يغلقوا الابواب .

(٥)

رايت في نومي على نهديك نهر الموت
يشق مجراه بلحم الصمت
وكلب صيد ينهش النهدين
وطائر السمان
يبدأ في رحيله عبر مدار غربة الانسان في العالم والاشياء
ووجه عبد من عبيد القصر
يطل من عيني ومن مرآة هذا الفجر
مقبلا نهديك في نومي ـ رايت العبد
ممددا وعاريا فوق سرير الورد
مبتسما للغد(٧) .

ولئن كان وضاح يفرغ خوفه وقلقه واحساسه بالمطاردة والحصار في مثل هذه الرؤى الدموية والجنسية المفزعة ليتخفف هو من ضغط الداخل

---

٧ ـ قصائد حب على بوابات العالم السبع ـ عبد الوهاب البياتي ـ ص (٣٢ ـ ٣٣ ـ ٣٤).

وليبعد شبح الموت او الفضيحة عن ام البنين مما بات يقرؤه في لوح غدها القريب بوضوح مؤرق ؛ فان الشاعر او المناضل الثوري الذي يختفي في القصيدة وراء اهاب وضاح طفق يقرأ هو الآخر غد اجتياح الامة بمواصف الموت والاغتصاب والجريمة قراءة مفزعة في وضوحها ودقة ملامحها . لذلك نجده يعمد عبر وضاح الى اسقاط قلقه وخوفه واشفاقه على مصير الامة في مثل رؤى وضاح المفرقة بالدم لعل ذلك يحرك فيها عصب الغضب والرفض فترتفع على ما انتهت اليه من مصير لا يجدر بامة لها مثل هذا الامتداد الحضاري الموغل في الزمن في هذا العصر . ومن هنا كانت لغة هذه المقاطع تنضح بالمرارة والقسوة في التعبير او التصوير .

على ان الشاعر وقد انتهى الى هذه الصيغة من الاسقاط السايكولوجي الذي قصد به الى تفريغ موجود وضاح الثقيل من القلق والترقب والاشفاق من جهة ، وصدم القارىء في وعيه ولا وعيه ، لعله ينتبه الى ما ستؤول اليه أمته من مصير مفجع من جهة اخرى ؛ يجد انه ما زال بحاجة الى ما يؤثل رؤياه ويوثق زاوية تناوله لاشكالية العلاقة بين المناضل الثوري او القائد من حيث هو منقذ او مخلص وجمهوره في عصرنا ، فيتخذ من الدورة السابعة ثم الدورة الثامنة محطتين يسترجع فيهما اطراف موضوعه ويفتش في رصيده من القراءة عما ينجده في ذلك .. فيجد ذلك في حكاية عطيل ، ولكن بعد أن يعيد صياغتها بالشكل الذي تضحى فيه مندرجة في سياق حكاية وضاح ـ التراث والقناع الذي اختفى وراءه الشاعر والمناضل الثوري . وبعد ان يسوق حكاية عطيل بالصيغة التي ابتدعها لها ، يرتاح الى ما انتهى اليه من تأثيل او توثيق ؛ لذلك نجده في الدورة التاسعة يعيد ما قرره في الدورة الثانية من حكم عام وحقيقة شاملة تقضي بانه لم يجد الخلاص في حبه ، ولكنه وجد الله ـ اي الوعي المسؤولية التي تستتبع العمل . وهنا نحس ان القصيدة قد قالت ببلاغة كل ما تريد وان على الشاعر ان يقف بها عند هذا الحد . وبالفعل تأتي الدورة العاشرة والاخيرة لتقفل دورات القصيدة فتكرر ما بدأت به القصيدة في دورتها الاولى موجزة حكاية وضاح مع ام البنين ، ولكن بالتداخل هذه المرة مع الحكايات او السياقات الاخر .. فنجد عطيل في بردة وضاح

وديدمونة في جلابيب ام البنين وشهرزاد ــ كناية عن المراة من حيث هي نوع ، ثم نجد كل هؤلاء وقد اصبحوا اقنعة للشاعر والمناضل الثوري والجمهور في حركة الثورة العربية المعاصرة .

ولعلنا ، علاوة على كل ما تقدم ، نلمس في مجمل سياقات القصيدة موقف الشاعر من المراة ومسار علاقته بها . فمع انه لم يشا ان يصرح بشيء من ذلك وحاول قصاراه ان يستبعد كل ما يوحي بانه يختفي بطينته وفكره ومواقفه وراء قناعه ورموزه فيما يتخذ او يتخذون من مواقف ويصرحون به من افكار ؛ فانك ما تكاد تخطىء تلمس ابعاد موقفه هو كانسان من المراة التي ــ على ما يبدو ــ مازالت تجمع عنده بين حواء وام البنين وشهرزاد .. وانها ، مهما ارتفعت على حقيقتها من حيث هي جنس ، لا مؤدب لها غير الفراش الذي يظل لديها غاية كينونتها الفاعلة .. والاول والآخر في مجمل نزوعاتها وحركة قواها الحيوية .

وبعد ، فقصيدة البياتي « عن وضاح اليمن » ، وان دارت على ذات المحور الذي تدور عليه مجمل قصائده ؛ فانها تتقدم بالكثير والغني من ابعاد تجربة الشاعر الحياتية الفنية .. وتطرح من الموضوعات ما تتسع لها حياة شاعر جواب ما يكاد يلقي عصا ترحاله حتى يختطفها في رحلة جديدة .. وما يكاد يستقر من نفسه الى حال ، الا ليغادرها في رحلة صوفية داخل النفس قد لا تنتهي منه الى حال . هذا اضافة الى انك من هذه القصيدة ، شانك من غيرها من قصائد الشاعر ، ازاء لغة غنية في الشعر .. وطاقة كبيرة في التصوير تجمع بين ارفع ما انتهت اليه بلاغة القدماء في الاستعارة والكناية والتشبيه واخص ما صار اليه التعبير الحديث من شحن اللفظ بطاقات ايحالية وتعبيرية قادرة على خلق الرمز من طينة المفردة اليومية المتداولة وايجاد الصورة الموحية باللغة اليومية وفي اللغة اليومية ؛ حتى انك من كل هذا تجد نفسك امام شاعر يريك بدائع من جمال الحس وروعة الشعر في العقل وروائع من جلال العقل ورصانة منطقه في الحس والشعر .

محمد مبارك ــ العراق

التطور التاريخي لمفهوم الواقعية

فيصل سماق

تمهيـد :

يعود تاريخ ولادة الواقعية في اوروبا ، الى اواخر العشرينات من القرن الماضي ، أما ازدهارها فيعود الى الثلاثينات والاربعينات من القرن ذاته .
« وقد ولدت الواقعية ، على نفس الارض التاريخية التي ولدت عليها الرومانسية »(١) . وكان عليها أن تؤدي مهمة ايديولوجية ، هي معرفة المحتوى المادي للحركة التاريخية ، وتوضيح اتجاهها ، وكان هذا الامر يقتضي الثورة على الواقع ، والعمل على تغييره ، وبذلك بدت الواقعية احيانا ، قريبـة من الرومنتية ، التي انطلقت ايضا من الرفض ، ومن الصبوة الى التغيير ، وهذا ما يفسر الاقتراب بين الرومنتية والواقعية ، ويوضح بروز العناصر الرومنتية ، في مؤلفات بوشكين ، وبلزاك ، وديكنز. ويتشابه الاتجاهان الفنيان ، في نقطة اخرى ، فهما « يريان الحقيقـة الراسماليـة معاكسة للشخصيـة »(٢) ، ولكن اذا كان الرومنتيون ،

---

(١) سوتشكوف ، بوريس : المصائر التاريخية للواقعية ، ترجمة محمد العيتاني وأكرم الرفاعي ـ مطبوعات دار الحقيقة ـ بيروت ١٩٧٤ ـ ص ٧٢ .

(٢) المصدر السابق : ص ٧٤

يخضعون الرأسمالية لانتقاد اجتماعي ، فقد كان الواقعيون يكملون هذا النقد ، بنقد نظام العلاقات الاجتماعية القائمة على الملكية الخاصة ؛ وكان للواقعية تأثير كبير في تطور الادب ، وبشكل خاص في ظهور الواقعية الاشتراكية .

لقد لاقت الواقعية الانتقادية . اكمل تعبير عنها في الرواية الاجتماعية ، اذ وسمت القضايا المطروحة فيها ، وعرت الواقع الذي يحياه الناس في ذلك الوقت ، من خلال « صور فنية مجسمة ذات طاقة تعميم كبيرة »(١).

تطور الواقعية : مقدمات تاريخية

بعد قيام الثورة البرجوازية الفرنسية ، وصعود طبقة الراسمالية الى القمة ، الامر الذي ادى الى تغير جبار في جميع ميادين الحياة الاجتماعية والفكرية والروحية ، بدأت الامور تسير بطريقة تختلف عن المخططات التي رسمتها هذه الطبقة الصاعدة ، بل الاحلام التي عاشتها طويلا . اذ توضح التناقض الاساسي في المجتمع الفردي ، بين البرجوازية الصاعدة وبين الطبقة العاملة ، وبدا التحرك العمالي ، فاجتاحت اوربا موجة من الحركات العمالية ، امتدت لتشمل ارجاء القارة كافة .

وتميزت هذه المرحلة ، بنهوض فكري ، وثقافي ايضا ، بدأ منذ الثورة الفرنسية ، وبرزت معالمه في الفلسفة والعلوم والتاريخ .

ولقد اثرت هذه النهضة العلميــة في سائر المثقفين ، وتتلمذ الكتــاب الواقعيون على رجال هذه النهضة ، فبلزاك مثلا ، يفهم الصدق على انه : « الامانة للتاريخ ومنطقه . وهذه النظرة التاريخية صفة نموذجية من صفات الواقعية »(٢) .

---

(١) مرعي ، د. فؤاد : المدخل الى الآداب الاوروبية ، مطبوعات ، جامعة حلب ـ كلية الآداب ١٩٧٧ ص ٢٠٠ .

(٢) المصدر السابق : ص ٢٠١ .

وفي بداية تكون الواقعية ، كان اللقاء قائما بينها وبين الرومنتية ، وذلك في النضال المشترك ضد الفن الرجعي ، خاصة وان الكلاسية كانت قد استنفدت منذ بدء القرن الماضي جميع امكاناتها ، بوصفها تيارا ادبيا مستقلا ، اذ انها قد اصبحت عنيفة ومتخلفة ، وعديمة الجدوى « لقد اصبح من المستحيل معرفة الواقع الجديد وتصويره بالوسائل التقليدية للفن الكلاسيكي »(١) .

والكلاسية لا تستطيع ان تنتقل من اليومي الى الكائن — على حد تعبير (سوتشكوف) — هذا الانتقال الذي استطاعت الواقعية القيام به من بعد .

ولقد جرى تكون الواقعية الانتقادية ونموها في ظروف صراع ادبي معقد ، محتواه الاساسي التناسب بين الاتجاهين الاساسيين في الادب : الرومنتية والواقعية ، « فهما قد تطورا جنبا الى جنب خلال مرحلة طويلة من الزمن ، تشدهما روابط وثيقة ، ويفرق بينهما — في الوقت نفسه — اختلاف عميق في الطريقة الفنية »(٢) ، فالواقعية لا تحفل مثلا بالبحث عن المطلق ، الذي كان الرومانتيون يلهثون خلفه ، ولقد قال بلزاك : « بعض الاشخاص الجهلة النهمين الذين يريدون انفعالات دون معاناة مبادئها المولدة ، ويريدون الزهرة دون البذرة ، والطفل دون الحمل . فهل ينبغي للفن ان يعتبر اقوى من الطبيعة ؟ »(٣) . ولقد تبلور الاختلاف بين الرومنتية والواقعية تبلورا واضحا في اربعينات القرن الماضي ، وذلك في مسائل علم الجمال الاساسية ، وفي الابداع الفني ، وفي فهم العلاقة بين الفن والواقع ، ودور الفن والفنان في الحياة الاجتماعية ، وفي حل قضايا رسم الشخصية وصناعة النموذج ، ... الخ .

ولقد كان هذا الاختلاف واضحا في المانيا مثلا ، بينما في فرنسا وانكلترا كان الوضع مختلفا ، اذ تعد أعمال (هيجو ، صاند ، وشيللي ، وبايرون)

(١) سوتشكوف : المصائر التاريخية للواقعية ، ص ٤٩ .

(٢) مرعي : المدخل الى الآداب الاوربية : ص ٢٠٢ .

(٣) بلزاك : المؤلفات الكاملة ، نقلا عن كتاب المصائر التاريخية للواقعية ، ص ٧٧ .

أعمالا ثورية تقدمية . ولهذا (فان الواقعية نشأت في تواصل مباشر مع الرومانتكيـة ، رغم انهـا تكونت من خلال الصراع معها)(١) . استفاد الواقعيون من الرومانتيين فأخذوا منهم تقاليدهم الديمقراطية والشعبية، واهتمامهم بالمواضيع التاريخية ، وانتقادهم للواقع الاجتماعي . وقد كان (بوشكين) في نتاجـه يدين الجشع والانانيـة ، لانه لم يكن يعتبر الانانية الاجتماعيـة تعبيرا عن قوة لا عقلانية بل نتيجـة لجور هيئات المجتمع . وعلى هذا فان نتاج بوشكين يمت ، من حيث التسلسل ، بصلة القربى الى روايات كبار الواقعيين الآخرين .

الملامح الاساسية للواقعية الانتقادية :

تستند الواقعية الانتقادية الى نظرة شاملة نحو الكون والحياة ، وتقف من الواقع موقفا محددا ، تقر فيه بقيمته ، وتسعى الى معرفته معرفة عميقة وذلك من خلال دراسته وتصويره في ابداع كتابها الفني .
وهذه النظرة الشاملة تستند الى معرفة علمية بالقوانين التي يخضع لها الواقع الموضوعي ، وتعبر من خلال هذه المعرفة ، عن حقيقة تبدو لنا اليوم بديهية ، وهي ان الادب كما يرى بلزاك تعبير عن المجتمع .

والفنان الواقعي يقوم بعملية انتقاء واعية ، اذ يبحث عن الجوهري في العالم الذي يصوره ويهمل كل مـا هو مصادف وسطحي ، والصورة الفنية لدى الكاتب الواقعي « تجمع جمعا عضويا بين التعميم والنمذجة . ويعبر الكتاب الواقعي من خلال صنعه للنموذج عن موقفه مما يصوره ، ويحكم عليه . فيعريه او يؤكده (٢) » .

مبدأ النمذجة هذا ، يعني ان يضمن الفنان الواقعي ، الصورة الفنية أكمـل وأقوى تعبيـر عن جوهر الظـاهرة أو الشخصية التي يجري

(١) مرعي : المدخل الى الآداب الاوروبية ، ص ٢٠٣ .
(٢) المصـدر السابق نفسه ، ص ٢٠٥ .

تصويرها . والنموذج يصبح بعد هذا عاما ، ويضع الواقعي نموذجه هذا في ظروف نموذجية ، ذلك ان الظروف هـذه لا تكون في العمـل الفني الواقعي مصادفة ، بل تنطوي على صفات اجتماعية وتاريخية مهمة ، وهي تبرز الشخصيات الفنية التي يصورها الفنان الواقعي .

ويعبر برتولد بريخت عن هذا بقوله : « لا يتبنى الواقعيون تصوير الواقع تصويرا مشوها او جامدا ، رغم انهم يتبنون ابراز النموذجي (القيم تاريخيا) ويتبنون تضخيمه فنيا . انهم يؤيدون التصوير الموضوعي ، ولكنهم لا يؤيدون الموضوعية الزائفة ، الصور الموضوعية الزائفة لا تأخذ بعين الاعتبار اللحظة الذاتية ، وارادة المصور المتجهة نحو تبديل معطيات الظروف والعلاقات تبديلا مستمرا مخصبا ، وهي صور لا توحي بنبضات التغيير والتطور »(١) ..

ولقد حققت الواقعية انجازات اخرى فهي قد ابرزت شخصيات الابطال في تكونها وتطورها ، وسعت الى تصوير الشخصيات وتتبع افعالها ، تعاظمها ، سقوطها .. ويرتبط بهذا الخصائص النموذجية في بناء تسلسل الاحداث في الاعمال الادبية الواقعية . فالواقعيون بعيدون عن تصوير المواقف الرومنتية الشرطية وعن تركيب المصادفات القدرية المختلفة ، فنحن نرى أن بلزاك مثلا مدهش بمنطقه الصارم ، وتاريخيته العميقة ، حين يصور أحداثا موضوعية مرتبطة بمصائر ابطاله . والفن الواقعي حين يقدم صورة صادقة عن الحياة فانه بشكل حتمي سيكون ناقدا للواقع البرجوازي ، فالتصوير الصادق يعني التعرية لهذا المجتمع وفضحه .
ولكن كتاب الواقعية الانتقادية كانوا يعانون من ضيق أفق محتم تاريخيا ، فهم يجهلون الاتجـاه الذي يسير فيـه المجتمـع البرجوازي في تطوره التاريخي ، وهم عاجزون عن اكتشاف القوى التي تقود هذا المجتمع الى زواله ، وبناء مجتمع بديل منه ، فبطلهم لم يكن ايجابيا . انهم قد قدموا

---

(١) ريديكر ، هورست : الانعكاس والفعل ، ترجمة د. فؤاد مرعي . منشورات دار الجماهير ـ دمشق ، ودار الفارابي ـ بيروت ١٩٧٧ ، ص ٥ .

دون شك صورا رائعة وعميقة لحياة المجتمع البرجوازي في القرن الماضي، ولكنهم لم يدعوا الى تغييره ، رغم انهم انطلاقا من صدقهم ونزاهتهم ورغبتهم في اصلاح المجتمع وتصحيحه، استطاعوا الكشف بعمق عن جذور العلاقات الرأسمالية ، وفضحوا عيوبها الاساسية واوضحوا ان العلاقات البورجوازية لا بد ان ينتج عنها هذه العيوب ؛ ولهذا فقد اوصلوا قارئهم في أعمالهم الى ان يستنتج استحالة حل تناقضات المجتمع الذي يعيشون فيه . ولكنهم على كل حال « لم يكونوا يرون بوضوح كيف ينبغي حل النزاع »(١) وهم ايضا « لم يتمكنوا من النفاذ الى اعماق التناقض بين العمل ورأس المال ، من اجل اكتشاف الوسائل الحقيقية التي تمكن من حل هذا التناقض ، اي اكتشاف السبل الموصلة الى النصر النهائي للبروليتاريا التي كانوا يتعاطفون معها باخلاص . ويفسر هذا بواقع ان الطابع الديمقراطي لتصورهم للعالم كان يحول بينهم وبين التعرف على مثل هذه الجادة » (٢) .

ولاساتذة الفن الواقعي يعود الفضل في تطوير الرواية الاجتماعية ، مفروضا من خلالها صورا ملحمية عريضة ، جسمت حياة المجتمع البرجوازي من جوانبه المختلفة وصنعت نماذج اجتماعية عديدة ، ضمت الملاكين العقاريين ، والموظفين والحرفيين ، بشكل جعل من اعمالهم هذه موسوعة الحياة في القرن التاسع عشر .

وبعد كومونة باريس ١٨٧١ يتوضح التناقض الحاد بين البروليتاريا والبرجوازية ، وتظهر الازمة في الديمقراطية البرجوازية ، والتفسخ في ايديولوجيتها ، فيبدو التشاؤم والانعزالية في كتابات الواقعيين لهذه المرحلة ، اذ تلوح تباشير انهيار النظام البرجوازي ؛ وعلى الرغم من ذلك استمر بعض الكتاب الواقعيين في تعرية النظام البرجوازي (فلوبير مثلا) .

---

(١) سوتشكوف : المصائر التاريخية للواقعية ، ص ١٠٨ .

(٢) المصدر السابق ، ص ١٠٩ .

ولكن غياب المقياس الفكري لدى هؤلاء الكتاب ، ادى الى تقلب نظراتهم الاجتماعية ، وعدم استمراريتها ، وكذلك ادى بهم الى الانتهاء اما الى حلول عامة جدا لواقع المعاناة ، او الى البحث عن خلاص فردي ، ثم ان للواقعيين الانتقاديين مواقف متعددة بقدر ما هناك كتاب واقعيون لانه لا يوجد لهم منهج عام مشترك .

ويلخص الدكتور حسام الخطيب مفهوم الواقعية الانتقادية بقوله : « ينضوي تحت هذا الاتجاه الادب الذي يكون انتقاديا من حيث الموقف ، واقعيا من حيث الاسلوب . ويكون الموقف الانتقادي هنا اجتهاديا يعبر عن نظرة فردية خاصة الى المجتمع تتضمن مبادىء اخلاقية واجتماعية من هنا وهناك ، ولكنها لم تصبح بعد نظرة ايديولوجية متكاملة ، اما الاسلوب فليس من الضروري ان يرتبط بشكل محدد من أشكال التعبير ، وهو عرضة للتجريبية المستمرة ... وادباء هذا الاتجاه يقفون جميعا موقفا انتقاديا ازاء المجتمع بحالته الراهنة ، لكنهم يتفاوتون في نظرتهم اليه بين الاحتقار والسخرية والاصلاح واليأس ، كما يتفاوتون تفاوتا شديدا جدا في اساليبهم »(١) .

الواقعية الطبيعية :

« ما لبثت الواقعية الانتقادية ان تكاثفت في مرحلة دعيت الطبيعية » (٢) . ويعتبر ايميل زولا الداعية الاكبر لهذا المذهب ، ولقد تركزت جمالية الطبيعية في الاعمال الروائية فكان الروائي الطبيعي يعتبر نفسه عالما اجتماعيا ونفسيا وبيولوجيا ، فهو رجل تجريبي يعامل أبطال رواياته كما

(١) الخطيب ، د. حسام : الادب الاوربي (تطوره ونشأة مذاهبه) ، مطبوعات دمشق ـ ١٩٧٢ ، ص ١٨٣ .

(٢) ويمزات ، ويليام ـ وبروكس ، كلينث : النقد الادبي : تاريخ موجز (النقد الرومانتي) ترجمة د. حسام الخطيب ومحي الدين صبحي . مطبعة جامعة دمشق ١٩٧٥ ، ص ٦٥٥ .

يعامل الكيميائي مواده في مخبره ، ولا يقبل ان يقول الا الحقيقة ولا شي سواها ، والعين هي الاداة التي تكون الصورة فقط ، ينقل لنا من خلالها الفنان زاوية من زوايا الطبيعة يعرضها من خلال معيار محدد ، لقد وجد زولا مثلا في كتاب الطبيب كلود برنار « مدخل الى دراسة الطب التجريبي » مرشدا عمليا مرخصا لمشروعه الادبي الجديد ، ولقد كان زولا غير محتاج الا الى ان يستعيض عن الطبيب بكلمة روائي ، ولهذا فان (الرواية التجريبية هي نتيجة للتطوير العلمي الذي طرا خلال هذا القرن، فهي استمرار وتتمة لعلم وظائف الاعضاء الذي يعتمد بدوره على الكيمياء والفيزيا ء ، فهو بديل عن دراسة الانسان ككائن مجرد او الانسان ككائن ميتافيزيقي ، هو دراسة الانسان الطبيعي ، دراسة الانسان بوصفه تابعا لقوانين الفيزياء والكيمياء ، بوصفه كائنا تحدده تأثيرات محيطة) (١) .

ولعل في تعبير زولا التالي ، عن رواياته وابطالها ما يوضح فهم الطبيعية للعملية الادبية فهما اوسع : « ادرس الناس كانهم عناصر بسيطة والاحظ ردود فعلهم . يهمني ان اكون طبيعيا صرفا اكثر من اي شيء آخر ، وفيزيولوجيا صرفا ايضا . وبدلا من ان احمل مبادىء (كالملكية او الكاثوليكية) سيكون لدى قوانين (للوراثة والتطور) . ويرضيني ان اكون عالما لاتحدث عما هو موجود فيما ابحث عن الاسباب الكامنة .. واقوم بعرض بسيط لوقائع حياة احدى الاسر عن طريق اظهار الالية الداخلية التي تسيرها (٢) » .

وفي بعض كتابات الامريكيين (هاولز مثلا) اشتبكت الواقعية العلمية والمثالية الرقيقة في صراع ، اظهر ان اشد الالتزام بالطبيعة قادر على كتابة امور خيالية . وبدا هذا عند (نوريس) في رواياته التي تحوي تفاصيل دقيقة وتهتم بالمحيط ، باعتباره مشكلا للشخصية وكذلك فان رواياته تعني بالحديث عن امراض المجتمع وعن العنف والوحشية ولقد عبر هربرت سبنسر عن كل هذا بقوله : « الكاتب الطبيعي لا يحفل

(١) المصدر السابق : ص ٦٥٦ .
(٢) المصدر السابق : ص ٦٥٧ .

بالناس العاديين ، العاديين في اهتمامهم ، وحيواتهم وبالامور التي تجري معهم . ويجب ان تحدث أمور رهيبة مع شخصيات الحكاية الطبيعية . فيجب أن تعزل هذه الشخصيات عما هو عادي . مسلوخة عن دورة الحياة اليومية الهادئة البعيدة عن الاحداث وان يطوح بها في غمرات الدراما الرهيبة الفسيحة التي تخرج نفسها بانفعالات طليقة ، وبالدم ، وبالموت الفجائي (١) » . اضافة الى هـذا فقد درست الطبيعة الناس العاديين ومشكلاتهم واقدارهم بعيدا عن التهويمات والخيالات والاحلام ، فهي من هذه الزاوية كانت معاصرة وملتزمة اجتماعيا .

اما عن مطابقة ما كان يصوره الطبيعيون للحقيقة والواقع فهـذه مسألة نسبية وفيها نظر . ولكن كثيرا ما يذهب خصوم الواقعية الى المطابقة بين الواقعية والطبيعة ويصنعون بذلك مفهوما ضيقا جامدا للواقعية ، نهذا البيركامو يقول في محاضرة له بعنوان « الفنان وعصره » القاها في جامعة اوبسالا عام ١٩٥٧ : « لا نستطيع ان نثق بأن الواقعية ممكنـة حتى ولو اعترفنا برغبتنا فيها . لنطرح في البداية على انفسنا مسألة امكانية الواقعية البحتة في الفن .

اذا صدقنا مزاعم طبيعيي القرن الماضي فان جوهرها تصوير الواقـع بدقة .. وهذا ما يجعل الفنانين الذين يرفضون المجتمع البرجوازي ، وفنه الشكلي ، ويودون الحديث عـن الواقع والواقع وحده فقط ، يقعون في مأزق صعب . انهم يسعون الى اخضاع فنهم للواقع ، ولكن يستحيل وصف الواقع دون اللجوء الى الانتقاء ، وهذا ما يخضعونه انفسهم لطبيعة فنهم المتميزة (٢) » .

ان كامو هنا يصوغ مفهوما جامدا ، وغير صحيح للواقعية اذ يخلط بينها وبين الطبيعية ، انه يصوغ المفهوم الجامد كي يستطيع ان يشن هجمته ،

---

(١) المصدر السابق : ص ٦٥٨ .

(٢) ريديكر ، هورست : (الانعكاس والفعل) ت . د . فؤاد مرعي ، ص ١٣ .

وهذا الخلط بين الواقعية والطبيعية موجود حتى عند أنصار الواقعية اذ يبحثون في روايات الواقعيين صدق مطابقة ما يرون للواقع الذي عاشوا فيه والذي صوروه في كتاباتهم .

ولقد اثبتت الطبيعية عجزها عن دراسة الحياة وتحليلها ، رغم انها كانت تعلن عن اخلاصها للواقع وموضوعية تصويرها له . هذا العجز سببه « انها كانت تصف الحياة وتصنعها على طريقة الوضعية التي كانت تشكل اساسها الفلسفي ، ولكنها لم تكن قادرة على توضيح تناقضاتها وابراز حركتها الحقيقية ، لان الطبيعية والوضعية كلتيهما كانتا متسمتين بالطابع الميتافيزيقي اللاجدلي للفكر البرجوازي (١) » .

واذا كانت الطبيعية تقلد الواقعية ، فانها تفترق عنها ذلك ان الاولى عاجزة عن خلق النموذج ، وهي اضافة الى هذا عاجزة عن الانتقاء ، فهي تختار من الواقع موضوعات ليس لها القيمة نفسها ، ثم ان الفنان الطبيعي غير قادر على ان يجعل من الحياة مقولة في حالة تطور .
في ختام حديثنا عن الطبيعية يمكن ان نورد قولا لزولا يلخص فيه الطريقة الفنية التي يتبعها الكاتب الطبيعي : « يود احد كتابنا الطبيعيين انشاء رواية عن العالم المسرحي ، هذه هي الفكرة التي انطلق منها ، هذه نيته، ولكن ليست عنده اية واقعة حتى الآن وليس عنده اي بطل . انه سيسعى، قبل كل شيء ، الى جمع كل ما يستطيع معرفته عن ذلك الوسط الذي قرر تصويره في ملاحظات . لقد تعرف على هذا الممثل ، وشاهد هذه العروض المسرحية ثم يبدأ مسيرته ، فيتحدث الى الناس الذين يعرفون قضايا المسرح ، ويجمع نكات الممثلين وقصصهم وصورهم . وليس هذا كل شيء : انه سيلتفت بعد ذلك الى الوثائق المكتوبة فيقرأ كل ما يمكن ان يكون مفيدا له . واخيرا سيزور تلك الاماكن التي يجب على بطله ان يعمل فيها فيعيش بضعة ايام في المسرح من اجل ان يعرف سائر خفاياه،

(١) سوتشكوف ، موريس : المصائر التاريخية للواقعية : ص ١٤٢

ثم يقضي الاماسي في غرفة ممثلة ، وينفذ بقدر الإمكان الى الجو المسرحي. وعندما يجمع المادة الكافية تتكون الرواية من تلقاء نفسها ، كما سلف وقلت . وليس على الكاتب سوى توزيع الوقائع توزيعا منطقيا (١) » .

وقد عرف الدكتور حسام الخطيب الطبيعية بقوله : « وهي شكل حاد جدا من اشكال الواقعية يلتصق بالمادي والملموس التصاقا مبالغا فيه ويحاول ان يطبق على المجتمع والنفس الانسانية المناهج العلمية في التحليل والتشريح ، وذلك بأن يجعل الانتاج الادبي (شريحة من الحياة) بمنتهى التفصيل والدقة ودون اصطفائية (٢) » .

وقد اعتبر رواية (مدام بوفاري) النموذج الصادق للمدرسة الطبيعية .

الواقعية الاشتراكية :

ارتبط تكون الواقعية الاشتراكية بالنمو العظيم لوعي الطبقة العاملة الاجتماعي ، ذلك أن الفنان كان قد ادرك رسالة الطبقة العاملة ، ودخل معها خندقا واحدا ، فحقق بذلك المطابقة بين فهم الفنان للعالم وفهم الطبقة العاملة في ميدان النضال . وكان موطن الواقعية الاشتراكية الاول روسيا ، وفنانها العظيم مكسيم غوركي ، الذي سجل في نتاجه « بداية مرحلة جديدة نوعيا في تطور تفكير الانسانية الفني ، وهي مرحلة مرتبطة بمطلع العهد الاشتراكي في العلاقات الاجتماعية (٣) » .

ولقد غدت الواقعية الاشتراكية الطريقة الفنية الاساسية للادب الطليعي في العالم كله ، ولقد عرف الدكتور فؤاد مرعي في كتابه « المدخل الى الآداب الاوروبية » الواقعية الاشتراكية بانها : « طريقة فنية تفترض تصوير الواقع تصويرا صادقا محددا تاريخيا من خلال تطوره الثوري بهدف تربية الكادحين تربية اشتراكية (٤) » .

---

(١) ريدبكر ، هورست : الانعكاس والفعل ـ ص ٦١

(٢) الخطيب ، د . حسام : الادب الاوروبي : ص ١٨٣

(٣) سوتشكوف : المصائر التاريخية للواقعية ، ص ١٦٧

(٤) مرعي : المدخل الى الاداب الاوربية : ص ٢٢١

هذا التعريف ينطوي على أهم خصائص الواقعية الاشتراكية فهي تصور الحياة تصويرا صادقا محددا تاريخيا من خلال تطورها الثوري . فلقد صور أو ستروفسكي في رواية « كيف سقينا الفولاذ » تطور شخصيات العمال الشباب ووعيهم وصراعهم مع اعداء الثورة ونضالهم ضد الطبيعة من اجل بناء مجتمع الاشتراكية .

« ان جمع الواقعية الاشتراكية بين تصوير الحياة تصويرا صادقا محددا تاريخيا ، ومن خلال تطورها الثوري ، وبين تربية الكادحين تربيـة اشتراكية ، يعبر عن روح الادب الاشتراكي والتزامه ، ان ابراز قـوة الجديد التي لا تقهر وتأكيدها . والنضال الفعال ضد رواسب الماضي الراسمالي في وعي الناس ، والمساعدة في تعبئة قوى الشعب من اجل بناء الاشتراكيـة ، ان ذلك كلـه هو المعنى الحقيقي لدور الواقعية الاشتراكية التربوي .

وهكذا فان مفهوم الواقعية الاشتراكية ينطوي على امكانات معرفية كبيرة ويحدد للادب دورا فعالا اساسه طريقة فنية طليعية جديدة ، ظهرت لتكون بديلا عن الواقعية النقدية[1] .

من الواقعية النقدية الى الواقعية الاشتراكية :

في مطلع القرن الحالي بدا التناقض بين الطبقة العاملة والبرجوازية يبرز بشكل جدي ، وفرض نوعا من التغيرات النوعية التي تعني العمل من اجل حياة جديدة تقوم على اكتاف البطل الجديد وتسقط الطبقـة الراسمالية .

هذا النضال من اجل التغيير الجذري كان يتطلب من الادب ان يخلق طريقة جديدة في التعبير تكون مهمتها الاساسية تصوير العصر بصورة

(1) المصدر السابق : ص ٢٢٢

صادقة ، ووضع الحلول لكافة المشاكل التي تعترض طريق بناء الحياة بشكل جديد .

هذا المنهج الجديد في الادب كان تطورا موضوعيا للواقعية الانتقادية التي لم تستطع على حد تعبير سوتشكوف « ان تصور القوى المحركة والقادرة على تحقيق ــ والمحققة بالفعل ــ التحولات الاجتماعية التي بلغت طور النضج ، ولا أن تبرز ، بصورة تامة ، الاسباب التي تقود الراسمالية الى الافلاس ، ولا أن ترى الوسائل الحقيقة التي تمكن من حل النزاعات الطبقية للراسمالية (١) » .

وهذا التطور الموضوعي لم يكن آليا ، اي لم تتحول الواقعية القديمة الى واقعية من طراز جديد بشكل آلي وانما بشكل تدريجي ، وهذا يعني اذا أن الواقعية الاشتراكية اذا كانت قد ورثت الواقعية الانتقادية فانها لم تتناول جميع ما خلفته .

واذا أردنا البحث عن السمات الاساسية للواقعية الاشتراكية فاننا نراها تتجلى بوضوح في نتاج غوركي الذي ينتقد النظام الراسمالي ويبشر بالنظام الاشتراكي القادم . فالواقعية الاشتراكية تعبر اذا عن مصالح الشعب الاساسية : التاريخية ــ التقدمية . وهي (فن الشعب المتحرر من الاستغلال المدرك لعمله التاريخي . وهي شعبية لانها ثورية في الاساس (٢)) والموقف المشترك بين كتاب الواقعية الاشتراكية هو : « الالتزام بأهداف الطبقة العاملة ، والنضال في سبيل تحقيق الاشتراكية (٣) .

لقد دعت الواقعية الاشتراكية الى تهديم فكرة الفن للفن ، واعادة بناء الفن كمرشد وداعية للثورة الاجتماعية ، وهذا كان قد بشر به تولستوي

---

(١) سوتشكوف : المصائر التاريخية للواقعية : ص ١٦٦
(٢) سوتشكوف : المصدر السابق : ص ٢٢٢
(٣) الخطيب : الادب الاوروبي : ص ٢٣٤

من قبل ، ثم حمل نقاد الواقعية الاشتراكية هذه المهمة ولهذا فقد أكد هؤلاء النقاد على :

١ ـ التأكيد على الدعاوة الطبقية والتعليمية الثورية ، وعلى التحديدات الايديولوجية لمجمل الحالة .

٢ ـ تأكيد مطابق على الاصول الحتمية للفن . على الاوضاع الاقتصادية والاجتماعية للفنانين والمتفننين في العصور الخوالي (١) » .

ان مجمل المهمات التي اضطلعت بها الواقعية الاشتراكية ، لم يكـن بالامكان تحقيقها ، في القرن الماضي ، ذلك أن الحركة العمالية ، لم تكن قد ارتبطت بالاشتراكية العلميـة ، فكان نضـال العمال ، عبارة عن انتفاضات تهدف الى تحسين مؤقت لمستواهم ، اضافة الى هذا فان الامية قد كانت متفشية في صفوف الطبقة العاملة ، ولم يكن ممكنا مخاطبة العمال والكادحين بصورة مباشرة .

ويعود سبب انتشار الواقعية الاشتراكية في الادب الروسي . بالدرجة الاولى ، الى الاوضاع الخاصة التي تميزت بها روسيا ، في أواخر القرن الماضي ، وأوائل القرن الحالي ، هـذه الاوضاع التي مكنت الطبقـة العمالية أخيرا ، من تسلم السلطـة والبدء ببناء المجتمع الاشتراكي .

ان تفجر الثورة الاشتراكية ، طرح امام الادب مهمات جديدة ، « فقد باتت المهمة الآن تصوير القوى القادرة على تحطيم العالم القديم المكروه، من قبل الشعوب وبناء العالم الجديد وتدعيم تلك القوى (١) » . ولقد عبر غوركي عن هـذه المهمة الجديدة للادباذ قال : « ان الواقعيـة الاشتراكية تتوجه نحو النضال ضد رواسب العالم القديم الذي اخذ يخبو نفوذه ، ونحو اجتثاث ذلك النفوذ . ولكن مهمتها الاساسيـة هي

---

(١) ويمزات وبروكس : (النقد الادبي ، تاريخ موجز ، النقد الرومانتي) : ص ٦٧٢

(٢) المدخل الى الآداب الاوربية : ص ٢٢٤

ايقاظ فهم العالم فهما اشتراكيا نوريا ، والاحساس بالعالم احساسا اشتراكيا ثوريا (١) » .

ولقد طرح قائد الثورة الاشتراكية في روسيا (لينين) في عام ١٩٠٥ ، مبدأ تحزب الادب ، ذلك ان الكاتب التقدمي ، لم يكن يستطيع في الماضي الانحياز صراحة الى احد الجانبين المتصارعين ، وانما كان يعرض الامور على حقيقتها ، مشيرا بشكل غير مباشر ، الى فساد النظام القائم ، ولكنه لا يوضح سبيل الخلاص كما اشرنا سابقا . اما الان وبعد ان اصبح بناء الاشتراكية مهمة اجتماعية ، فان الادب « مدعو الى خدمة قضية الثورة خدمة صحيحة والى المساعدة في بناء الاشتراكية (٢) » .

ولقد اهتم رائد الواقعية الاشتراكية (غوركي) بقمم الادب الواقعي الانتقادي ، وعلى رأس هذه القمم ، مؤلفات تولستوي وتشيخوف ودستويفسكي ، التي صورت الرعب والاغتراب في العالم الراسمالي ، وفضحت زيفه ، لكنه كان اضافة الى هذا ، يبشر بانهيار هذا العالم ، وبناء عالم جديد . ولروايته (الأم) ، اهمية عظيمة ، اذ يبين فيها غوركي ، بداية انهيار النظام البرجوازي .

وخلافا لعادة الواقعيين النقديين ، لم يكن غوركي يكتفي بملاحظة وجود الصراع الطبقي في المجتمع ، وملاحظة تأثيره في اعضاء هذا المجتمع. فقد صور النتائج الطبيعية للصراع الطبقي ، بالنسبة الى مصائر المجتمع الراسمالي في جملته ، وللمرة الاولى في تاريخ الفن العالمي تتطابق، في نتاج غوركي — وهذه سمة اساسية من سمات الواقعية الاشتراكية — رؤية التطور الاجتماعي الظاهرة امام النظر الذاتي للفنان . مع الحركة الموضوعية للتاريخ والتطور الاجتماعي (٣) .

---

(١) : المصدر السابق : ص ٢٢٤

(٢) المصدر السابق : ص ٢٢٤

(٣) سوتشكوف : المصائر التاريخية للواقعية : ص ١٦٩ — ١٧٠

وفي أوربا الغربية مر نشوء الواقعية الاشتراكية ، بظروف بالغة الصعوبة ، بسبب نمو الايديولوجيات الانتهازية البرجوازية ، في مطلع القرن الحالي . ومع هذا فقد توجه قسم من الكتاب الطليعيين ، نحو الواقعية الاشتراكية ـ ويمكن أن نشير هنا الى (باربوس) الذي كتب رواية (الجحيم) عام ١٩١٦ ، وقد مجد فيها الشعب وقدرته على صنع الحياة الجديدة المتطورة .

ومن الضروري أن نشير هنا الى ان الواقعية الاشتراكية ان كانت قد توطدت وتطورت فان هذا لا يمنع من وجود عقبات تعترض طريقها ، واهم هذه العقبات نشوء المذاهب الفنية المعاصرة ، التي هي نتاج تفسخ الامبريالية والراسمالية في العالم ، ولكن بعض هذه المذاهب يحتوي على اتجاهات ذات نزعة انسانية ، تبحث عن سر ضياع الانسان ، وعن الايدي المجهولة التي تعاديه باستمرار ، ويقف ازاءها عاجزا ممزقا . فلقد صور (كافكا) في أعماله الادبية عالما مظلما طافحا بالآلام ، يجد الانسان نفسه فيه مضطهدا دون أن يعرف القوى الخفية التي تقف وراء اضطهاده ، ولعل رواية (المحاكمة) خير دليل على ماذهبنا .

والواقعية الاشتراكية حصيلة النظرة الماركسية الى الفن والادب كما هي حصيلة التجربة الادبية المعاصرة لكتاب الاتحاد السوفياتي والبلدان الاشتراكية الاخرى واقطار كثيرة من العالم .

« فالاتجاه السائد في الادب السوفيتي هو الواقعة الاشتراكية . لماذا ؟ لانه في الفكر الماركسي اللينيني ، فان الواقعية الفنية الحقة ، هي الاخلاص للحقيقة التاريخية ، وادراك الاتجاه الاساسي لتطور الواقع في صراعه ضد قوى النظام القديم . فلماذا كانت هذه الواقعية الحقة اليوم هي الواقعية الاشتراكية ؟ لان بلادنا هي بلاد الاشتراكية الظافرة ، ولان الفنان المعاصر يتبنى وجهة النظر الاشتراكية حين يصور الواقع على ضوء الاتجاه الاساسي لعصرنا »(١) .

(١) مجموعة من المؤلفين السوفيت ـ الواقعية الاشتراكية الادب والفن ، ترجمة محمد مستجير ، مصطفى ـ مطابع دار الثقافة الجديدة القاهرة : ٩٧٦ : ٦٦

ومن الانصاف القول ، ان هـذه النظرة العميقة ، الى الوظيفة الفنية للواقعية الاشتراكية ، لم تستطع ان تحقق الشيء الكثير في مجال التطبيق العملي ، وما زال الاديب الاشتراكي ، موزعا بين التزامه العام تجـاه المبادىء الاشتراكية ، وبين الالتزام الشكلي المباشر ، الذي تلح عليه معظم الانظمة الرسمية والمؤسسـات الحزبية . وقد اتجهت المعركة لصالح الالتزام الاشمل ، ولا سيما بعد انهيار الستالينية . « واوضح كتاب مثل (ارنست فيشر وبرتولد برخت) الفن العظيم الذي يمكن ان تقدمه للكاتب نظرة اشتراكية غير متزمتة ، واهتم فيشر بتوضيح آفاق وجهة النظر الفردية للفنان ضمن حدود التزامه العام ، كما هاجم التزمت العقائدي في الفن ، ويمكن ان نستنتج من مجمل تحليلاته ان الالتزام ليس الا منهجا ، او دليل عمل ، يتيح للفنان رؤية اعمق ، واوضح ، واكثر انسجاما مع الرؤية الفردية المعرضة لتقلبات الاهواء والامزجة (١) » . يقول فيشر : « ان الفنان او الكاتب الاشتراكي ، يتبنى وجهة النظر التاريخية للطبقات العاملة ، ولكن ليس معنى ذلك ، انه ملزم بالدفاع في انتاجه عن اي عمل او قرار يتخذه اي حزب او شخصية تمثل هـذه الطبقات العاملة (٢) » .

هذا التأكيد على دينامية الواقعية الاشتراكية في الادب والفن ، ضمن حدود الالتزام الماركسي ، لم يكن له احيانا صدى عملي في تجربة الادب السوفياتي وآداب اوربا الاشتراكية ، وخاصة في الفترة الستالينية ، اذ كثيرا ما كان المسؤولون الحزبيون والرسميون يملون مواقف مباشرة على الادباء والفنانين ، وكانت رقابة الحزب والدولة ضاغطة على الادب والفنون .

« والحقيقة ان النقاش لم ينقطع ابـدا في الاتحـاد السوفياتي والدول الاشتراكية الاخرى حول حدود ووظيفة الادب وآفاق الرؤية الخاصة

---

(١) الخطيب ـ الادب الاوروبي : ، ص ٢٣٦

(٢) فيشر ـ ارنست : الاشتراكية والفن ، ترجمة اسعد حليمه ، كتاب الهلال ، القاهرة ـ ٩٦٦ : ص ١٦٨

عند الاديب ، وطبيعة الارتباط بين الادب والحزب والبرنامج العام لبناء المجتمع الجديد . وهناك ايضا مناقشات تدور حول الطريقة الافضل لتنفيذ اهداف الواقعية الاشتراكية (١) » .

والسمة العامة للواقعيين الاشتراكيين هي الميل الى البساطة ، والوضوح، والابتعاد عن الجمال الشكلي والبلاغة اللفظية والحيل الميكانيكية والمبالغات. لدرجة انها تسرف أحيانا في البساطة وتبتعد عن الجمال الفني المطلوب في الابداع الفني ، فالمهم عندهم المضمون وليس الطريقة . مع تأكيدهم على النزعة الانسانية من مكسيم غوركي وحتى الآن .

ومنذ الستينات ونتيجة لموجة الانفتاح الفكري والادبي والفني بعد انحسار الستالينية والجدانوفية ظهرت مرونة واضحة في تقييم الادب الغربي ونقاشه ولكن ليس على حساب الاسس العقائدية للماركسية .

وخلاصة القول : ان الواقعية الاشتراكية قد قدمت منذ بدء تطورها ، مجموعة غنية من الاساليب الفنية ، والاشكال الابداعية المنوعة والقدرة على التفاعل الحي مع الواقع ونقله ، وتصويره ، تحليلا ، ومعالجة ، ما يجعلها تتقدم باضطراد واستيعاب اكثر لطبيعة دورها في معركة الحياة وانتصار الكادحين في نضالهم لبناء حياتهم الجديدة .

وان الناس ليجدون في الابطال الايجابيين الذين قدمتهم الواقعية الاشتراكية في الآثار الادبية ، القدوة التي يقتدون بها ، في حياتهم وعملهم .

« ان الواقعية الاشتراكية التي تناضل لتحتل مكانها ، الذي تستحقه في قلوب الناس ونفوسهم تقاوم بالصدق الحياتي وسمو الافكار ، وقوة التصوير شتى التيارات الرجعية والعدمية والضحلة في الادب .

وهي تتميز بادراكها العميق للحياة ، في تطورها الثوري ، وتمتلك برنامج عمل قادر على تغيير العالم وتحسينه ، ولذا فان الواقعية الاشتراكية هي وحدها التي تمنح الناس رحيق التفاؤل التاريخي والثقة في قوى الانسان المبدعة . وفي هذا تكمن القيمة العظيمة للواقعية الاشتراكية في المعركة التي يخوضها الناس في سبيل التوصل الى افضل الطرق لجعل حياتهم انسانية أصلية (٢) » .

---

(١) الخطيب ــ الادب الاوربي : ص ٢٢٧

(٢) مرعي : المدخل الى الاداب الاوروبية ــ ص ٢٢٨

نموذج المرأة في رواية « ملح الأرض »

ملاحة الخاني

ان الشخصيات الناضجة في رواية « ملح الارض » تشكل وحدة متكاملة ، متآلفة ، بناءة . لكل دوره الذي يبرز ويختفي حسب تنامي وعيه للواقع الطبقي الذي خرج منه او عليه . لذا كان من الصعب استخلاص البطل الفرد من منظومة ابطال تتماسل بتناغم ضمن المجموعة الكبيرة التي تسيطر عليها ظروف الطبيعة القاسية ، وسكونية الريف .

ان رواية « ملح الارض » شريحة كبيرة لاناس يشربون الماء الآسن الممزوج بالطين والعكر ، عيونهم متعلقة بالسماء ، يستجدون الطبيعة ، وما وراء الطبيعة . حياتهم مغلقة ، بسيطة ، تحكمهم العادات والتقاليد والاعراف ، وتدخل في قوانينهم الاخلاق والشرف والمروءة . لا عن وعي وعلم ، وانما عن توارث الفي .

في هذا المجتمع القروي البعيد عن العاصمة وعن ابسط قواعد الحضارة ، نتلمس تخلف الريف السوري بمجمله خلال الفترة التي تدور فيها احداث الرواية .

صلاح دهني هنا ككاتب يختلف عن زميله هاني الراهب ، وحنا مينه اختلافا جذريا من حيث الشريحة النسوية التي حكى عنها في روايته

« ملح الارض » ومن حيث طغيان الصورة السينمائية على عمله الادبي ، بحيث جاء عمله كشافا — كما في السينما — بالتراكم الافقي للصورة والمشاهد الخارجية ، دونما حاجة للغوص عن طريق التأمل او اعمال الفكر : او تبادل الحوار المعمق بين الابطال .

ان احد وجوه الاهمية في الرواية ينبع من رصد فترة معينة مرت بها الحركة الوطنية في القطر ، كما اعطتنا الرواية اجوبة عن تساؤلاتنا حول الحياة الاجتماعية في قطاع من الوطن غير معروف لدى الكثيرين في سوريا .

تدور حوادث القصة في قرية « ناحتة » احدى قرى حوران النائية ، صورت فترة عشناها كلنا او بعضنا ، فترة الخمسينات : جرت الاحداث في جو غريب يكاد لغرابته يبتعد عن التصديق في عصر ارتقى فيه العلم حتى غزا الفضاء والقمر : جرذان تهاجم الحقول والمحاصيل الزراعية ، تعيش مع الاسر تقاسمها المساكن وتشاطرها المؤونات . غضب الطبيعة ؟ ام لعنة الافلاس الحضاري ؟ الاثنان معا .

في هذه الفترة ، فترة الخمسينات ، والبلاد تمر بمرحلة تاريخية وطنية ، مرحلة تنامي الاحساس القومي وتلاطم التيارات الفكرية والايديولوجية التي استيقظ عليها جيلنا وتفتحت لها اذهاننا ، حاولت كل منها ان ترسخ اسسها وقناعاتها في خط وطني واضح وحرب مع الذات والهوية ، فكان الاحتكاك بالسياسة ، لا دراسة السياسة مع التعمق في اغوارها ، في الاغلب .. في هذه الفترة القريبة البعيدة ، كتب « صلاح دهني » روايته « ملح الارض » فنبش مرحلة قهر ونسيان عاتية عاشتها قرية صغيرة مندفعة ، مقطوعة عن العالم الحضاري والوجود الانساني . فجاءت « بانوراما » واسعة غنية ، في الواقع ، بدور الرجال ، وفقيرة حكما ، بالنساء .

المرأة هنا ، ليست بطلة بالمعنى المعروف عند حنا مينه ، او هاني الراهب ، بل تكاد تكون هامشية ذات صفات سلوكية عادية . هي عذبة ، بريئة

كالفجر نقاء وصمتا وصبرا ، واحساسا بالمسؤولية تجاه العائلة والارض. انها امراة فلاحة لم تفسدها المدنية بتعقيدها ومتطلباتها تشارك في كل الاعمال ، امراة تعي دورها كعاملة منتجة ومتممة للرجل ، لا تسبقه فالحياة لم تؤهلها لذلك ؛ بل هي بمكتسباتها الفطرية وموروثاتها ، تسير الى جانبه رفيقة ، شريكة ، ممسوحة .. وهي في هذا شأن غيرها من الفلاحات في ريفنا ، تمارس اعمالا كثيرة : العزق ، البذار ، الحصاد ، الرقص في الافراح ، انجاب الاولاد . وتبدو قامتها بالثوب الحوراني الاسود الفضفاض كغراب منهك .

تتدخل المراة في سياق الرواية بعفوية البيئة التي خرجت منها ، البيئة المحافظة ، العاملة ، المتعبة التي طبعتها الطبيعة بقسوة ، اجبرتها احوالها على ممارسة الكفاح الدائم المتواصل بصبر عنيد مؤطرة على جدار كل اصناف التحكم : السلطة الرجولية ، السلطة الاجتماعية ، الطبيعة القاهرة ، كفاح وصراع مع الزمن ، تفرح ان هي اقبلت ، وتصبر ان هي ادبرت . فلا هي بالسباقة الى عمل المعجزات لانها بالاصل تخضع لموروثات قهرية ، ولا هي بالكسول الخضوع التي تتاجر بجسدها . تحيا بتوازن مستمر يتماشى تصاعديا مع تطور الرجل وتقدمه . هي اليد اليمنى للرجل ، مساواة حقيقية ، دون مطالبة بالمساواة ، مساواة فرضتها الحياة القاسية ، لا مطالبة الجمعيات النسائية . العمل خلق منها ندا للرجل ، وفي كثير من الاحيان الجانب الاصلب .

في الرواية نموذج دخيل جانبي اتى من المدينة يحمل عنجهية المدينة فيه استغلال ، وخبث وتعال . هذه الشخصية تتلاقى مع بطلات هاني الراهب في « الف ليلة وليلتان » .

درية ابنة المدينة التي لم تحصل على زوج وهي في سن مناسبة اتخذت من دكان ابيها التويجر والمرابي « احمد تفاحة » ، طريقا لاغواء الشباب اليافعين وترطيبا لعود اخذ يجف .

ليس الحديث عن المراة في رواية « ملح الارض » حديث جمرة متقدة

فقد طغت عليها الشخصيات الرجولية وخطفت منها الكاميرا ـ كما يقولون بلغة اهل السينما ـ بعد ان لعبت تلك الشخصيات الدور الرئيسي في « البانوراما » العريضة لواقع الريف السوري .

ان المرأة هنا تبدو كأنها متخفية خلف ستار، لا ترى ، ولا تلعب دورا بارزا ولكنها في الواقع ليست هلامية وضبابية . كظل المحرك والمحرض الذي يساهم في الاستمرار والكفاح والتمرد . تحتل مركزا طيبا في سير الركب الجماعي ، بلا تظاهر ولا مباشرة .

* * *

في دكان « احمد تفاحة » التويجر المستغل . الشامي الاصل ، ترعرعت درية الابنة الوحيدة ، قصيرة ، دميمة كالآفة الصغيرة ان تحركت . هذه المرأة صورة عن البيئة التي كبرت فيها . لعبت دورا قذرا استغلاليا ، مستمرا من عمل ابيها ، تسلطت على الفلاحات الساذجات ، فجرتهن اليها ، عرفت اسرارهن الصغيره والكبيرة ، واستخدمتها سلاحا حادا في يدها . تصل من بعده الى ما تريد . سلحتها الحياة بانياب حادة تنهش أكتاف الشباب الغضة . . ولكن مع ذلك تظل تعاني ن العنوسة غراما تمطريرا يؤرقها ليالي الصيف بأكملها .

وكما تقع الفتيات بين براثن درية ابنة احمد تفاحة ، تقع النساء الارامل بين يدي احمد تفاحة ذاته . فيضاعف الديون عليهن ، ويحتال في ايجاد طرق ملتوية للسيطرة عليهن وعلى بقايا ما تنتجه الارض ، ان كان هناك انتاج في مواسم المحل والجفاف ، ولكن الارمل تستدين وتستجدي وتبلع الاهانة ، ولا تقدم جسدها ثمنا لدين .تتحمل القهر الدائم عندما يغيب سند دارها، وتجوع لتطعم افواها مفتوحة تحت ضغط الطبيعة القاسية. المرأة الفلاحة تحارب على عدة جبهات . ثائرة دوما دون شعارات ولا لافتات .

من وجهة نظر رجالية ، وبمعرفة عميقة بنفسية الرجال الحوارنة ، يقدم « صلاح دهني » المرأة من خلال شريحة ممزوجة بالرجل ، غير

واضحة ، مبهمة احيانا . الرجل البطل ابن لفلاحة تعرف دورها دون أن تعيه. تقف وراءه مشجعة ضارعةمؤمنة بما وراء الطبيعة. تتدخل بمقدار عندما يهديها احساسها الفطري الى مكامن الخطر ؛ أو يحاول البطل القفز ارتجاليا فوق حواجز واقعه المرير المدمى لانه سئم حياة السخره والعبودية التي عاشها اجداده وابوه . ان التفرب عند « عويضة » خلق لديه وعيا متناميا استمده من مدينة بيروت . رأى الحياة من خلالها كاملة وعجيبة بصورها المتراكبة والمتفتحة . تعرف على مومس في قلب مدينة بيروت ، غير ان هذه المعرفة كانت نقطة سوداء داكنة في سجل ذكرياته البيضاء . ان تصرف عويضه تصرف منطقي ومقبول ضمن ظروفه والتصاقه بواقعه وبيئته الفلاحية . لا تميزه طفرة خرقاء تقفز فوق الحواجز بلا معقولية . انه رجل مشدود الى رواسب اجتماعية وتربية دينية تعصمه عن الولوغ المقصود في الخطيئة والرذيلة ضمن مجتمع لا يزال يعتبر الجنس من الكبائر ، مجتمع مختلط متواشج ، وحدت المصيبة بين اناسه فتماسكوا في السراء والضراء .

ثلاثة محاور تتحكم في مصير القرية : المطر ، الجابي ، التحصلدار ، العادات العشائرية وفي قمتها المختار .

« ناحته » قرية احجارها قبور ، يشرب اهلها الماء الآسن العكر ، نساؤها كتلة كبيرة من السواد والحزن الدائم .

المختار وجيه من وجهاء القرية . اشتهر برجاحة عقله وسعة يده وصواب احكامه . ابن المختار « كساب » شاب متفتح يدرس في درعا .

المختار في رواية « ملح الارض » كما في رواية « بقايا صور » يمثل السلطة القامعة المبتزة ، والافكار التقليدية ، وسلطة صاحب الارض وسند الحكومة .

أما الجابي فهو هو أينما كان ، يمثل الابتزاز والاستغلال والتآمر على الفلاح المسكين ، وجره الى الديون من رقبته طائعا لا حول له ولا قوة .

التحصلدار ، المأمور ، والفلاح الاجير ، والتاجر ، والمرابي ، كلهم في النهاية يصبون في بوتقة الآمر .

كل شيء هنا بعيد عن الحضارة ، وعن المعرفة والعلم . لذا يظل العلم السيف البتار الذي يهتك ستر الجنايا والذي يخشاه المبتز . يقول ممثل الدولة غاضبا عندما يناقشه « كساب » مستفهما عن الفوائد والديون : « انت تتكلم بالقانون ، يا ابن المدارس ، اكلما راح واحدكم وتعلم كلمتين واشترى محفظة كتب بليرتين رجع يتكلم بالقانون ، ويعطينا دروسا ؟ » يطاطيء الرجال خاشعين ، ليس بينهم ابن كلب واحد يفتح بوزه بكلمة فالحياة على كف عفريت ذكي يعرف مسبقا ان السماء شحيحة بالمطر ، والارض متشققه ومسؤولية المسؤولين تتوقف عند طمأنة الفلاحين السذج الى انهم سيستوردون مدافع وآلات لانزال المطر الصناعي لهم ، فتغلي مراجل الغضب في قلوب ورؤوس الفلاحين وتقفز الشتيمة على السنتهم تعبر عن القهر الفظيع ليس إلا .

ان تكالب المصائب ينسحب على القرية بأكملها ، يظلل الرؤوس المعممة والايدي التي تتعب في الزرع وتنتظر قلقا وهوسا وضيقا ، فلا وقت للراحة ، المراة تفكر مرتين ، والرجل مرات ، ولذا ترى الكاتب يشدد في التلميح الى اهمية التعليم ونشره في القرى البعيدة .

تبقى الحبيبة التي عشقها عويضة « عائشة » ناعمة اشبه ما تكون بالخوالج الاولى التي يحسها المراهقون ، لذا ظلت الدغدغات رومانسية ومعقولة في القصة . لم تكن العاطفة محورا يدور حوله الحديث ، بل كانت هامشا بالنسبة للامور المعاشية والارض والزرع والماء .
ان نداءات الحب البسيطة صادقه بجوها وبيئتها :

ــ حبيبتي
ــ عويضة

كلمات خطرة ، رغم جنونها ، غير قادرة على التحرك . فاقصى ما يناله

الحب هنا قبلة عابرة ولمسة لجسد فتي لدن بين ذراعين قويتين ، وحذر وخوف يكادان يستوليان على التفكير كله .

عايشــة

اقتربت أمامه لاهثة وعيونها الى الارض ، هي ذي الحبيبة دون سيف تراقصه وترقص معه ، ولا كيس فصل كلفت بملئه ولا دباكين ولا نظارة . لا احد اطلاقا . انها له الآن ، جاءته بلحمها ودمها رغما عن الاعراف ورغما عن الغني والفقير ، وعن الاب والمختار والعشيرة والفروق ، جذبهــا واستقبلها بصدره . هي ذي انفاسها تتلاحق من خشية وخوف وشوق ». ان ليل القرية الهادىء الرتيب ، وتشكي الناي من بعيد يظلان السمة المميزة لقرى سوريا ، يستمر الفلاحون ويتحدثون ، نساء علـى حدة ، ورجالا على حدة ومن ثم ينامون مع الدجاج . في المواسم الجيدة يتزوج الفلاحون ويقاربون نساءهم ، متناسين ما ينتظرهم في الغداة ، واخبار العاصمة لا تصلهم الا متقطعة على أمواج الاثير التي يحملها ضنينا بهـا راديو المختار الوحيد في القرية ، أو الجابي ورديفه الدركي عندما يأتي وتقطيبة وجهه تسبق أخباره .

ان عويضة ورجال القرية مسؤولون عن تأمين الخبز لعيالهم .. أبوه كان فلاحا دخل في خدمة احد الفلاحين الميسورين . وكان منحوسا نحسا لا براء منه ولهذا قضى حياته كلها في خدمة الآخرين . كانت تلك في نظر عويضة حياة عبودية وسخة ، التردد والخوف يلاحقانه ، يتلاطم بين إقدام وإحجام . هل يبقى في قريته بعد وفاة أبيه ، ويكافح ضد الارض والسماء ، أم يهجرها ثانية الى بيروت ويسير تلك المسيرة الحقيرة مع من سبقه من الحوارنة المهاجرين ؟ هذا التردد جعل من قلقه مدعاة للتفكير في تغيير حاله .

فاذا لم تصبح المرأة هنا بطلة كما هي حال زنوبة في رواية « بقايا صور »، او اسماء في رواية « الف ليلة وليلتان » ، فانها تظـل خلفية محركة ، ومحرضة في جو عام مشبع بالقهر ، والعمل .

تحت شعار القهر والذل والنصب ، تتبادل الطبيعة انخابها فيأتي موسم المحل ؛ وتهاجم الفئران حقول القمح الدسمة ، والقرى ذاتها ؛ واهل القرى .

ترى لو أننا وجدنا في تلك الساحة لا متفرجين وانما احد هؤلاء المقهورين، فماذا نفعل ؟

هل نهيم على وجوهنا يقتلنا اليأس أم نعاود النظر في وعينا وكشوفنا لنعرف ما اهتدى اليه عويضة بطل « ملح الارض » ؟

النتيجة المنطقية لكل الاحداث الدامية واسباب القهر ان الجماعة المتعاونة المتعاضدة هي الحل الجذري لكل المشاكل ، وان اليد الواحدة لا تصفق .

بعيدا في الصمت
قريبا في النسيان

شعر علي الجندي

[... اقول : وقد طوّح بي فيض من نور القى بي ما بين السمت وما بين الدركات السفليه :]

.. إغفالي في « حضرة » جسمك موت يتسرّب لي من كل الاوجه .

ريح فاتكة تتحدر تحوي من كل الاعين والهضبات المحمية بالعوسج ..
إلقائي في سفح الجبل الاجرد والاسلاك الشائكة ..

فيا .. مالكة النوم الاخضر ، آجر اللحظات الذهبيه ..

يبعدني وهجك عنك الوف الاميال البحريه !

ان شئت ترامیت على الجمر الخالد .. أو شئت تحللت الى ذرات خابية لا تصنع حرفا مهما طال الزمن عليها ، لا تبدع موسيقا او صورة تنين مقهور او قامة عشبه ..

.. لو شئت اقمت بعيداً في الصمت ، قريبا في النسيان ، قريبا وبعيدا في الاهمال !

اذا احببت جعلت لوجهي اقنعة للرقص واقنعة للمسرح ،
أجنحة للهرب المتواصل ، أوشحة للاخفاء ..

و .. اقبع عند الارجوحة حتى يتمطى الليل المقفر ..

اقفز ، اتأرجح ، اشنق جسمي في الريح ، أدلي قامتي المنهكة الى البئـر ..

اروح ، أجيء مع النسمـة ،
اتدلى في العتمـة ،
اتعلق ما بين الارض الموحشة واي سماء مقفرة

اغمض عينيّ واترك لضواري البرية ان تغتال هدوئي !

او تفترس حناني ..

لا اشكو من شيء الا بُعدك عني ثانية او قربك مني نصف الهوة ..

.. لكن ، كيف يؤدي الكافر في حضرة جسم المحبوب ، صلاة التوبة والبعد يقاتله والقرب يحاربه والموسيقا تهجره ..

والعتمة تحرمه من رؤية قبس يطلبـه ..

والعشب بلا رحمة ؟ !

لكنْ ، كيف يؤدي الهارب رقصته الليلية في ظل السيف

ويعلن في الوادي الاقدس افراح خلاياه المشوية

في سفح « الطور » : اغانيه البدوية ، نشوته المجروحة ..

كيف وكيف يدندن ببراعمه الناشبة خلال الاعيـاد المقرورة والرمـل تباريح ؛

والنار لها زغردة في الريح ؛
والوحش تطارده الارواح : تجرّحه تجريح !!

... آمنت بقدرتك على ذبحي حين تكونين بعيداً عن دارتي الشهوية ، حين تصيرين قريباً من دائرتي القطبية ، حين تصيرين قريباً وبعيداً من حارة احزاني !

آمنت بأن المقرب قد حان وسيف الصبح القاني ما زال غميداً ..

ر .. انا امشي ، امشي نحوك في التيه وامضي عنك الى التيه ؛

وطعم النرجس في شعر الريح ونكهة اعشاب اللحسم ، مرار الزعتر في ثغري لا تنجدني ... أواه على طعم الاشياء البرية .. لا يحسم جوعا او يبعد خوفا أو .. يقضي أمرا ..

أواه من التعب الهابط من أعماق الظلمات !

من هَمّ البحث عن الآثار الخافتة خلال الكلمات ..

من شوق لا يعرف ما فات وما هو آتٍ !!

.. الريح تعاقبني ،

صوتك من بعدٍ يتعقبني ..

صورتك على حبل مشدود ما بين الافق الغربي وما بين الافق الشرقي .. تلاحقنـــي

وانا .. امضي ، امضي في ليل الليل ؛

لا اخشى ، أخشى أن يدهمني السيل !..

... والملم من قاعدة الراس بقايا الصورة ثم انتفها واعــود اجمعهــا ، اجعل منها مهدا للدمع الهاطل من سحب نافقة في صحراء الكلمات ؛ و ... امزق جلدي ثانية ، احرق جلدة راسي الموشومة بالسُور المكية.. ، اجعل من قسماتي الشوهاء صوى تهديك الى على « عرفاتٍ » ! »

ـ .. يا ويلي لو جئت إليّ ،

يا خوفي منك عليّ ..

يا ... رعبي من هذا الزمن الفاجع ، من هذا الرب المحنيّ !

يا ... ماذا افعل وانا قد شوهت العالم في وجهي المشوي !

... آويتك في قلبي يوم لقيتك في برد الصدفة أو حرّ الحركات .. وجعلتك آنية حناني الانساني ... ـ ايا آنية الذهب الابريز وآنيــة النرجس والياقوت المحكي ! ـ

أجريت لك الموسيقا من كل تجاويفي ـ آهٍ ياتعبي ! ـ

آمرتك في مملكتي الشعرية : برقا ، صاعقة ، سحبا .. بيضاء وحمراء وصفراء وخضراء ..

قبست – شغوفا – من عينيك الاقواس القزحيه ..
وجعلت حبيبات العرق النافرة صباحا من سرتك المأهولة ..
احرف اشعاري الليليه !
غنيتك انواثي ولهاثي ،
غمغمت جنونا في حضرتك الكلمات المهووسة ، ثم عبرت اليك فراعتني الوحشة والصمت الشامل و .. الاموات !!
.. اتساءل في كل الاوقات ؛
تدهمني الاسئلة ولا تبرح : سربا من اشرس انواع الحشرات)
هل انت تراب ام انت خرافة عصر منتهك ، ام انت بلاد غاصت في الماء وعادت فانتشرت في جسمي : سمكا .
صخرا ، اشنيات ؟!
.. ام انت خريطة موتي – لم نتقابل عفوا ! –
جاءتني من « علم الغيب » لتسرع بي نحو جهنم ،
اقتات بصورتها ، « اتناول » سري من سرتها ،
اتصالب معها في غيبة ايقاع الزمن الآتي ..
فنفرّخ موتا وقنابل ، ننجب اطفالا مقتولين وتنينات خافية عن كل الاعين نتئم يتما وبراعم ،
نبدع حزنا وقصائد ،
نجلب لكلينا الخوف ، الشوق ، الحب ، الموسيقا ، الموت ..
ام انك مبعوثة ارض اخرى : اجمل ، اجمل ، اصفى ،
اخصب ، افسح ...
آه .. يخيل لي انك كنت الضلع الاول في صدري ..
كنت اذيني الايسر يوم ولدت ومرت على مر الايام العينين !
فرايت بك الدنيا من اول ليل صرت ارى فيه الدنيا ،

.. ما اعرف عن هذا العالم منك
فكيف اذا صار العالم انت ؟!!

....

... يوم رايتك كنت معراة من اوراقك ..
فنسجت لك الايقاع سراويل ، الاحرف ـ دامية ـ صدّارا ،
قافية الموت الفاشية بشعري منديلا وأساور صوفيه !
وكسوتك بالصلوات ؛
فزينتُ الخصر رباعيات والقدم الصمت ..، لففتكُ تمتمة ..
وتهجدت على عتباتك ساعات ،
طوقتك بالاوراد السريه ..
.. لم يسلم صوتي من بحة حزن ظلت تجرحه ..
عيناي اغرورقتا بالدمع القسري .. ـ الانسام المثلوجة كانت تجرح كل الوقت المقبل والزمن الصافن ! ـ
لكني تابعت حياكة اثوابك قبل حلول الاوهام الشتويه !
وتنزّل نحوي من سابع حرف للخوف كتاب الصفحات المجلوّه :
من ركبتك الى السرة ، من كتفيك الى آخر موسيقا الحركات !
سايرت القطرات السارحة خلال الخصلات ووازيتُ
تقطرها عبر الصدغين فضيعت الايقاع ، نسيت الحركات الشعريةَ ..

[..لم تبدر عن مسامك ومضة ، فاوق صمتك الابتهال ، انتثرت في الزمان المحيق بوجهك حروف الرغبة ، غاص حناني في رمل الامكنة ، فقلت : استعيد من ورق الدهشة تنفسا جديدا بايقاع يولد فرحا ، انتهيت الى صخرتك فالقيت براسي عند حافتك واسلمت للفقوة جناحي بعيدا عن زمجرة الكواسر ..!] .

و .. تعثرت الايام بصمتك ؛
صار اليوم يمر بأصداف الاسئلة فيكبو ، يتصدع ، يتفتت ..

يتبعه الآخر ؛ يكبو ، يتفتت ، يتناثر ..

حتى القاني ليلك في العتبات ــ الآجر ،

رماني صبحك في البرزخ تحت وميض السفن المتلصصة علينا في الليل لترقب آثار خطانا فوق الصخر خلال عروجك تحت جناحي نحو الشمس المعتمة الى .. علييّن ...

و .. رايتك تنتحبين ، رايتك تنتحبين !!

★ ★ ★ ★

.. كنت وحيدا بين الاسماء الجامدة ،
وكنت فقيرا لا املك اسلحة او اقمارا او ازهارا او حدثا يوقظني من ايماني بالنار الكامنة على البعد ..
وكنت اسير على حد صراط الايام بلا سند ؛
قرب يميني نار جهنم ، حد يساري نار الجنة .
الارجحة ، الدوخة ، شبه دوار يتملكني ،
النار ، النار حوالي ، عواء ذئاب وفحيح أفاع ،
كانت دنياي بلا رهج للالوان وشيء يخنقني ،
اتنفس نصف الموت ، اصعد زفرات الرعب ..
و .. لحت على البعد شراعا ، يبرق الوان قزحية ..
ناديتك من غير كلام ، لوحت بكفيّ مرارا ،
وصرخت : ايا منجدة الملهوف .. الي ، الي)
فما اقترب الوهج ولا صار المشهد ينبي عن وجهك !
.. غامت دائرة الرؤيا ، سقطت احرف كلماتي نحو النار
التهمت افعى أغنية طفرت عن شفتي ، تحشرج صوتي ؛
ما عدت ارى شيئا ..
لكني اسمع اصواتا فاجرة ، كلمات نابية ..،

يا .. [... التقطت ثلاثة اغنية ناشجة ، تسربت من بين غبار الاصوات نتفة حب هاشلة ..

روعني نزف الدموع في الريح ..
نهدت من عوزي نحو الحزن الى الخيط المتموج في العتمة
طالعني شيء كالحرية ، سارعت الى البحث عن .. يدي !! .

.. وتجمع حولي رهط من مخلوقات ناشزة وهياكل عظميه !
وتوافد من كل جهات الارض علي عيون وشفاه ، اصوات فاقعة
أشباح رجال ونساء ، افكار خرقت طبلة صمتي ..،
وهدوء حبيبات الماء الفلفت بها يوماً احلامي !.
هاجمني الهدهد والسنور ومأموت فقس من الجمجمة الارضية منتهكا
أمني ..
قامت اشجار متفحمة من قلب التربة ،
ظللت الدار الواطئة بظل أسود ،
واحترقت اسواري لما هبت ريح ماكرة من خلف الابواب السريه .
جرفتني التيارات السطحيه ،
واغتالت كل توازني الصعب .. فصرت احدق بالصبر ،
احرك من حولي الطين الجاري بيدي المنهكتين الهابطتين الى الاعماق
الجوفيه ....
ووجدت باني صرت فجأة
في ارض لا اعرفها ،
فوق صخور جارحة تتفتت من تحتي في زقزقة عابثة !
و .. رأيت وحوشا اشكالا تسبح قدامي ، تتقافز حولي تزقو ، تزار ،
تثغو ، تتضاحك كالرعد الخافت ..
تتضاجع دون حياء ، تغطس ، تطفو
و .. اردت الهرب فما اسطعت !
اردت الغوص الى اعماق التربة ، عاندني الصخر ،
تشبثت بذيل سحابة صيف ، ادركت بأني مصلوب للصخر بخصلاتك
يا حورية بحر الخوف !
تمنيت لو ان طيوراً تأكل عيني لعلي لا اتأمل ما حولي !
لو ان خفافيش من النار تناثر لحم ذراعي وتنهش قلبي !

حتى لا أشعر بالكابوس الرابض فوق العالم ..
لكني كنت مجرد شيء مرمي فوق صخور جارحة ..
مصلوب بجدائل محبوبته و .. يصيح ، يصيح ، يصيح ،
فتضيع الصرخة في صمت البحر وأعماق الريح !!
... ماذا يا فاتنتي القاسية جنيت لالقى هذا القدر الغاشم وحدي ؟!
ام هذا ما يجنيه الآباء على الابناء ؟!
ــ وابي ما كان ابا سوءا ،
عاش حياة قاسية اقفر آخرها من كل الاحلام فمات حزينا مقهورا في استعلاء .. ــ

....

يا .. فاتحة الفرح السامق يا خاتمة الدمع اللالاء ..
فكي عن زندي الاغلال فما غيرك يعرف أني لم اسرق نارا او اقتل زهرا او اجني عشبا ...
ما غيرك يجرؤ ان يتحدى الآلهة المشرفة على صلبي ..
حلّي من حول جناني هذي الانواء ..
نتوحد في جوهرة الشعر ، نصير عشبا بريا في البحر
نباتا بحريا في الصحراء ..!
نتلامس في كوكبة الموت
فنحيا ذكرى في ديوان الاحياء ..!!

أيلول ١٩٧٩

قصائد الزنابق والخناجر والفقراء

احمد حافظ

\- ١ -

للمواجهةِ ..
احتمالات كثيرة هذا المساء :
خنجرٌ ضدَّ زنبقه
قصيدةٌ للمشنقه
مسدسٌ في وجه أغنيه
دبابةٌ لأمنيه

* * *

هذا يعني ان الكون يُحاصَرُ
بالكآبة والانتهاء .
ما همَّ .. فالزنبقة التي تهددها الخناجرُ
ستظلُّ تحلمُ ،
وتواصل الغناءَ .

\- ٢ -

لصغار حملوا جوعهم ،

وأرتحلوا ألى السماء
لعاشقين باعدت بينهم وبين احلامهم ..
مسافات من الخناجر السوداء ،
لبلبل يشنق ،
لوردة تحرق :
نبدع الشعرا
نصنع الفجرا
نعلن :
« إن الخلود للقصيدة ، والزنبقة
والبلابل والفقراء »

- ٣ -

ـ سنمنع
عنك الهواء .
ـ ما همني .. سأزرع
القوافي ، في صدري ، رئات
وأجعل
من الرصاص هواء
ـ سنمنع
عنك الكلمات .
ـ ما همني .. من ضحكة الصغار ابتدع
اغنيات خضراء ،
ومن أنين الفقراء ..
ابتكر
ملاحم الثورة ،
واناشيد الفداء
ـ سنمنع
عنك الوطن .
ـ وحدّثني الشعر بالنجوم ،

والبحر والشجر .
قصرت انشودة الرعد والزنابق ،
والمطر ..
فإذا حوصر العشاق : كنت الرجاء
وإذا اختنقت ضحكة الأطفال :
كانت قصائدي الهواء
وإذا يئس الفقراء :
كنت الأمل المنتظر .
ـ سنمنعك
عن الوطن .
ـ في قلبي ينبع الإعصار ،
وتولد الرصاصة ،
يتحد الثوار
ما همني ما تفعلوه ..
فانا جيل من الزنابق ،
والبلابل والرعود
وانا نسل من الفقراء لا يبيد
حين أموت .. ينبعث
فجر جديد
وتثور براكين الفداء .

أحمد حافظ ـ الرقة

الشرف

قصة نبيل جديد

« ١ »

يهمس لي صديقي نزار : « راقب زوجتك »
فافكر لذاتي : « لا استبعد ما يقصد ، تاريخها لن يعصمها من الخيانة » .
ويقول الراديو : « يبيع القطاع في المزاد العلني » .
بينما زوجتي تحتضن صاحب اكبر محل للازياء في المدينة . كان يداعبها بشغف ورغبة ، فتعانقه ليرتميا فوق الملابس الزاهية الالوان ويختفيا ضمن اكوام الثياب .

هي تهمس : « كل ذلك لي ؟ ... » .
وهو يهز راسه موافقا ، بينما يداه تمزقان ثوبها المبتريء ، فاندفع بكل قوتي نحوهما قاصدا عنقها ، واصابعي مضمومة بشدة .
فجاة استيقظت يغمرني العرق ، لاراها بجانبي تغمغم بلطف ، وتشدني اليها بقوة ، فاجلت نظري في الغرفة الباردة ، وتاكدت من نوم طفلنا المريض ثم جاريتها في لعبة الحب ، لكنها فتحت عينيها ، ونظرت نحوي مقطبة قائلة باشمئزاز : « انت ؟ » .
وادارت ظهرها لي وهي تمتم : لماذا توقظني في احلى لحظات النوم ؟
احسست بالخجل والبرد ، فنهضت اضع مزيدا من الاغطية فوق طفلي ، وراعني لونه الاصفر الذي ذكرني بالموت رغم صوت خرير انفاسه الواضح ، فاستلقيت بجانبه اعانقه ، مفكرا بطريقة للحصول على سلفة اعرض بها

طفلي على طبيب ، واشتري فستانا لزوجتي التيترتجف بردا ، وتتهمني بالتقصير في حقها ، وتصرخ أحيانا : انها لو تزوجت آخر لكانت تسكن فيللا رائعة تدخلها الشمس من كل الجهات ، ولتعلمت قيادة السيارات وقضت الصباح في مدينة والمساء في اخرى .

وكنت أصدقها ، فوالدها كان غنيا يشار اليه ، ومع هـذا فقد غمرته الديون فجأة واعلن افلاسه . لو تزوجت « فلان بيك » لساعد والدها في المحنة ... لو .. لو .. لكنهم جميعا كانوا يعرفون الافلاس القريب.. الا انا ... فقد قلت لها : قد نسكن غرفة وحيدة ..

فأجابت باسمة : الحب لا يعرف عدد الغرف ، ولا يفهم بأثاث المنازل ...

ـ لا أجمع ثمن فستان الا خلال اشهر ...

ـ نحيا عراة معـا ..

ـ وأنـا أغار جدا جدا .

ـ فليسقط جميع الرجال .

ـ وعندما أحس بالخيانة أتوق الى رؤية الدم .

ثم هززت رأسي وغفوت .

ـ ٣ ـ

يهمس لي صديقي : « اشرب لعلك تنسى » .

ويقول الراديو : « السادات يعلن استعداده للسفر الى اسرائيل » .

وانا افكر بالبكاء والصراخ والعويل . اتمنى لو استطيع تحطيم كل الاشياء حولي ، وتحطيم رأسي الصغير الضائع ، ثم الغوص الى اعماقي المحترقة، وكم هي رائعة الدموع التي تدفع الحرارة الى الخارج . منذ عام وانا احترق ، منذ عام تقريبا تبتعد زوجتي عني وهي في غرفتي ، أراها ولا تراني ، انام بجانبها ليلا ولا تحس بي ، أكلمها ولا تسمعني ، وعندما المسها بلطف ، عندها فقط ينبجس من اعماق عينيها الخطر والحقد . أين تكونين الآن أيتها الحالمة بالاثواب والسيارات والمنازل المفروشة حديثا؟ لمن تكون هذه الابتسامة التي ترتسم على وجهك وانت غارقة في النوم ؟ أين هي وعودك بحياة رخاء نفسي ؟ أيـن هي شعاراتك حول التواضع

والتعاون والتضامن خيرا وشرا ؟ كنت حلمي قبل الزواج ، فظننت انني حققت حلمي بالزواج منك ، لكنك لا زلت حلما ولغزا معقدا لا تحله الا الالوان الزاهية والمناظر المنسقة ... كم مرة قلت لـك ان الغرف الرطبة لا تلائمك ؟ وان راتبي في المعمل لا يكفيك ؟ وانني متعب ومنهك اكثر من اي حمار ؟

ايتها الدموع اخرجي ...

ايها البكاء انقذني ...

يا (حليب السباع) ايها (الريان) امتلىء في جسدي ، واجعلني كلبا في سوق مملوء بالعظام ، او اعطني قوة القتل والتدمير ، اعطني شجاعة اغتصاب زوجتي النائمة بقربي ، البعيدة عني ، وليكن الاغتصاب الاخير ، ثم لادفع في اعماقها قنبلة تفجرنا معا .

- ٣٠ -

وهمس صديقي : « ايران تستيقظ » .

وقال الراديو اشياء كثيرة عن رجل بشع يفوز بعرش الاناقة العالمية ، ويحصل على صولجان الحب بعد ان شد « بيفن » الى صدره بحرارة ، وتحادث مع غولدا مائير ببساطة ، بينما الدماء تسيل على اسنانها ، وتملأ الشوارع ، وتخرج من مكبرات الصوت فتغمر الكون بلون أحمر يبهرني ويجذبني لمراقبته من جديد فيسحرني ويشدني اليه لاغوص في بحر من الدماء التي تنبع من الاذاعات . لابد ان مصيبة قد وقعت على راس الكرة الارضية فخلخلت الادمغة وحركت كـل الرؤوس حتى راس صاحب المعمل الذي اعمل فيه ..

— يا عصام اسمعنا اخبار دمشق .

— يا عصام افتح المذياع على محطة اسرائيل .

— ما يقولون الآن في امريكا والاتحاد السوفييتي والعراق وايران ؟

— كلهم يقولون : لا ... لا .. لا ...

ويهمس صديقي نزار : « معظمهم يرافقه في هذه الرحلة » .

واظن نفسي انني انخرطت في الاحداث بعيدا عن زوجتي ، لكنني كنت اذكرها كلما الحت بي الرغبة في البكاء والضرب والتدمير ، فتندفع صورتها

الى عيني وانا اصرخ بوجه صديقي : اين هم ؟.. هل انت اعمى ؟.. لقد بحت اصوات الزعماء العرب وهم يصرخون : لا .. لا .. لا .

فابتسم وقال بهدوء : انهم يلبسون قبعات الاخفاء ويتجولون الى جانبه في القدس .

وازفر بقوة ، ثم احاول ابتلاع هواء العالم لاسد حاجتي ، واضربه بالمذياع الذي يتحطم اجزاء متناثرة . فاعود من جديد الى هدوئي مع « الحمراء » و « ابو سمدى » .. لكنه لا يتركني بل يوجه اليّ لكمة اخرى بكل ثقة .

ــ حتى تتخلص من فقرك عليك ان تقتله .

وكان الفقر رجلا يلبس قبعة الاخفاء ويعقد الصفقات مع التجار واصحاب المعامل والمقاولين والزوجات الجميلات . واحسست به يسرقني ، فتمنيت لو استطيع الاستيلاء على قبعته لاصير عفريتا ، ابحث عندها عن طريقة اتاكد فيها من خيانة زوجتي ، وانتقل طفلي الى غرفة تدخلها الشمس من كل الجهات ، ثم اعقد (الصفقات) مع ذوي الايدي المشققة ومع الذين يبحثون عن الدموع فلا يجدونها ويغرقون في بحر مياهه حليبية له رائحة وخازة ، فنهجم معا على الابنية الجميلة والمحلات الزاهية ، كما يفعلون في التلفزيون « تشتعل النيران ، يتحطم الزجاج ، تسيل الدماء ، تنطلق قذائف الحجارة لتلتقي بقذائف رصاصية ، يصرخون النصر للحجارة » .... يا للفظاعة !

ما اسرع مخيلتي في رسم الصور المتحركة ، وما ابشع ردود فعلي الآنية ، فلماذا احطم المعامل ؟ صاحب المعمل يحدثني بلطف ، صحيح انه لا يعطيني ما استحق ، لكنه يحبني ، وكما يقولون : « لاقيلي ولا تطعميني » ، وهو يستطيع ان يحل لي الكثير من ازماتي المالية ، فقلبه رقيق وانا لن انسى ابدا عندما رأيته يطعم كلبا قطعة كاملة من اللحم .

- ٤ -

وتنقلنا الحضارة بأجهزتها الحديثة الى ايران حيث يغرق العرش والصولجان في بحر من الدماء الحمراء الزاحفة بقوة تزيح من طريقها قلاعا ترتكز على عظام حاولت ان تعيش .

وتقفز الصور الى السادات الذي يبتسم بقلق .
والى كارتر الذي يبتسم بقلق ..
والى بيغن الذي يبتسم بقلق ..
يبتسمون ويربت بعضهم على اكتاف بعضهم الآخر ، يقرأون الاوراق ويوقعون ويتعانقون . والنار تندلع فترتوي ادمغتهم بالخوف والاضطراب والقلق .
وتنتقل نشوة التكنولوجيا الى دماغي فارى مباشرة صورا ضاجة ، تتحرك في مخيلتي بعيدا عني . الصور تندفع بقوة نحو الامام ، وحولي تنزلق المرئيات الى أعماق ظلام دامس،تتقهقر دمائي الى ابعد نقطة من خلاياي .. والدماء بعيدا عني تتحفز للتدفق والاحاطة والتغيير ... ينبض قلبي خوفا .. فاين انت يا نزار ؟ اين انتم يا شباب ؟ اين حماستكم ؟ اين دماؤكم الفتاكة التي تغلي حقدا ؟ اخرجوها مع دمي ، فلينتقل حقدكم الى قلبي .. ادفعوني اليكم ، غيروا اعماقي باخرى جديدة ، لا تخافوا .. لن اشي بأحد منكم ، فأنتم الذين تتعرفون الى الحقائق وتعيشون المأساة لكنكم في توق شديد الى ارض خضراء . بينما مأساتي انا تقف عند حدود المأساة ، اللون الاسود قاتم لا يخترقه الضوء . اللون الاسود يحيط بي ... الصقوني بكم ، دعوا رأسي يلقي عنه تراكمات الغبار .. أريد ان اصدقكم ان صاحب المعمل يطعنني . وانه شريك للسادات .
وانه يفضل اسرائيل على يقظتي .
احبكم .. فاظهروا عطفكم ..
لكنه يحبني ... هل يحبني ؟
أيها المتوه الابدي . أخرج من اعماق نفسك وانظر حولك . انت تدعي الآن سكونية الاشياء قربك ... لا ... الارض تتحرك .. الارض تتحرك ولن تستطيع النوم فوق ارض تسعى للانفجار . هيا ساعدها .. اسرع في تحريكها .
أيها المتوه الباحث في الشوارع عن خمارة عتيقة رطبة .. انظر امامك .. اليست هذه زوجتك التي تركب سيارة جميلة ؟ اليست هي التي تقف امام تلك الفيلا ؟ انها تزور صديقها ؟!

انظر بعينيك اذن . اتبعها الى الداخل ، امسكها من يدها ، اقذف صدرها بسكين مسمومة . انها تخونك .. تخونك من خلف ظهرك .
لم يكذب عليك نزار ، كان يعرف ما يحدث .. وانا الذي ظننت انه يريد اثارة حنقي عليهم . انا الذي ظننت .... ان الارض ستبتلعني .. ان الموت سيحاصرني .
اوه ايها العالم الغريب ، لو كنت كرة زجاجية صغيرة لحطمتك ونمت .
ليتني استطيع الصراخ ..
ليتني استطيع الصراخ .
الآن .. الآن بالذات سأقضي على ذلك الجسد الملوث ، وأمضي عمري في اعماق سجون مدلهمة ، وليمت هذا الحب القائم على اعمدة خشبية مسوسة .
هل احبك يانزار ؟ هل اكرهك ؟ هل احبك لانك فتحت عيني على تلك الحقيقة القاتلة ؟ بالله عليك كم مرة قلت لنا بلهجتك الهادئة والقاسية : وزوجاتنا .. من يضمن ان الجميلات منهن لسن في احضان اسيادكم ؟ وارضنا ؟ هل نعيش عليها فعلاً ؟ اين هي الاماكن الجميلة التي نسهر فيها ؟ اين هي الملابس الجميلة التي نرتديها ؟ ان تلك الدوائر الصغيرة التي تحيط بنا اشد خطراً من اسرائيل ... لماذا لا نثور لكرامتنا الا عندما يصرخ العدو انه ضدنا علانية ؟
ماذا افعل بين زجاجات الخمر واعقاب السجائر ، وملايين الوجوه المصفرة ؟ ماذا افعل هنا والسكين تفتح لحم ظهري ، وتخترق قلبي كسهم « كيوبيد » المولد للحقد والكراهية ؟ هل نبتت القرون ؟.. السنا جميعا نملك قرون ثيران غبية ؟
ــ كيف اتصرف يا نزار ؟
ــ اتركها .. اعزلها .. طلقها .. ليس لك الا هذا .
ــ اترك هذه النصائح المضحكة لنفسك . لو كنت بدلا مني اكنت تركتها ؟ الا تعاقبها ؟ الا تقتلها ؟ الم تقل ذات مرة « علينا بقتل كل الخونة » ؟
ــ اهدأ يا عصام .. عليك بتصور العلاقات الحياتية على شكل دوائر ... دائرة صغيرة واخرى اكبر تحتويها ، واخرى اكبر .. وهكذا .. لكي

تنظف الاكبر عليك ان تبدأ بالدوائر الاصغر .. لكن طرق التنظيف تختلف حسب الحجم .
لا افهمك ، ولن افهمك ، ولا اريد ذلك .. دعوني وشأني ، دعوني مكبلا بالخوف والخيانة والعار .. اتركوني اقاتل ، وامزق نفسي ، واذرف الدموع .. اتركوني افك قيدي وحيدا .. سأبحث عن طريقة اقتل فيها دون الوقوف وراء القضبان ، وبلا انتظار للمحكمة والقضاة والعدل .. سأذبحها واذبحه ، فأين الخناجر ؟ والمسدسات ؟ والقنابل ؟... ايه ايتها الحالة بالسيارات والشاليهات ، والمنازل الريفية والقصور المدنية الضخمة ، سأجعلك تسكنين قبرا رائعا في اعماق الارض ... سأق ... لكن .. قد تكونين محقة ؟! يا الهي .. ما هذا الضياع ؟ يا معلمي انا اضيع واسقط .. معلمي .. الا تنقذني ؟ . . . .

- ٥ -

.... صرخ المذيع : « الشاه يرحل الى مصر » .
فصرخت الاشجار والعصافير والشوارع والبيوت ، كل شيء كان يصرخ بقوة حتى يقع منهكا متعبا .. الناس يصرخون في الشوارع ، يعبرون عن غضبهم . اما نزار فكان يتكلم بهدوء :
ـ كل شيء كان واضحا تماما ... الدوائر الكبيرة تلتقي ، وتتطابق .
لم اكن استطيع تحمل احد ، كنت هاربا وملتجئا عند نزار ، كان يخبئني ، حاولت قتلها ففشلت ، كانت خارجة من الفيلا كالطاووس ولما فتح باب التاكسي ، كنت قد انقضضت عليهما ، دفعته بعيدا ودققت راسها بالطرف الحديدي للباب ، وشعرت بيديه تطوقان رقبتي ، وبكل ما املك من عزم استدرت نحوه احاول تهشيم وجهه ، ولكن الناس كانوا اسرع ، وتدخل رجال الامن ، شرحت لهم القصة ، استجمعت كل قوى التعبير لدي لاوضح الصورة ، واستطعت استمالة قلوبهم ، لكنه « ابن العاهرة » تقدم وعرف عن نفسه ، فارادوا اعتقالي ، نظرت حولي ارقب منفذا اندفع نحوه فما وجدت الا الجدران تحيط بي ، جدران من اجساد البشر المتزاحمة التائقة الى مشهد عنف يريح اعصابهم المشدودة ، كنت احس بهم صيادين يتطلعون بشغف الى الفريسة ، اينا ستكون الفريسة .. انا ام هو ؟.. هو ام انا ؟.
لكن نزارا وصديقين آخرين استطاعا تشكيل حاجز بيني وبينهم . كانت حيلة بارعة . سرعان ما اندسست بين الصفوف وانسحبت خائبا ممزق الثياب .

وقال لي نزار : الشاه في مصر ، ويستعد لزيارة المغرب ، وبعدها الى امريكا .. هكذا كنت اقول عن الدائرة الاكبر ، اما الدوائر الاخرى فهي عندك .. انها الاصفر لكنها تحيط بمعصميك ورقبتك جيدا .

ثم ايقظني صباحا وقال : اذهب الى المعمل .

ــ والشرطة ؟

ــ لا تخف .. انه ليس غبيا لهـذه الدرجة ، لن يطلب من الشرطة محاكمتك ، لانه لايريد انتشار الخبر ..

في البداية كنت غاضبا حانقا اريد القتل ، والآن صرت خائفا هاربا اريد النجاة بنفسي .. ولقد نجوت جسديا لكن معلمي الرائع طردني من المعمل فور وصولي ، طردني وضربني وشتمني ... ثم ختم البواب الجديد المعافى مؤخرتي بختم قدمه ، وخرجت وحيدا بين الناس ، اخاف الوحدة واخاف الجمهرة ، واخاف اقرب الناس اليّ ، ايها الاحباب كم اخافكم ، وكم اخاف الاشياء حتى .. أنا متعب ومهزوم ، منسحب الى غابة كبيرة لا حدود لها،والاغصان عارية وعادية اللون كأصابع عجفاء رفيعة وقاسية. وجدت نفسي عاريا كالاشجار ، أصفر اللون منهك القوى . برز لي من بين الاغصان شكل مفزع ، طويل القامة ، لين الاطراف ، فامتدت يده الاخطبوطية نحوي ، وانسحبت محاولا الهرب ، لكن دفعة من الوراء القتني بين ذراعيه . نظرت الى الخلف ، فشاهدت صاحب المصنع يقهقه عاليا ، وكان الاخطبوط يزدوج في الشكل ما بين زوجتي وصورة صاحب اكبر محل للازياء . صرخت « انقذني » ، فضحك عاليا ، بينما انور السادات يبتسم قلقا ، وكارتر يبتسم قلقا ، وبيغن يبتسم قلقا ... اما نزار وحوله الكثير من الشباب فقد كانوا يقتربون مني بقوة وعزم ... والرجل يقطع شريان عنقي لينبثق دمي على الارض ... وبدأ الثلاثة يرقصون فوق جثتي بمرح ، ونزار يقترب بتصميم وعناد ، ليمد يده نحوي .. صرخت .. صرخت .. فهزتني يـده بقوة وقـال بعزم : استيقظ ... استيقظ يا عصام .. ما بك ؟

ــ حسنا .. استيقظت ..

ــ الم اقل لك ان الدوائر متشابهة مهما اتسعت او ضاقت .

ــ انت محق ... استيقظت ... لكن هل انت متأكد انني لم اتأخر

ــ تأخرنا في ذلك ... لكن لم يفت الاوان بعد .

نبيل جديد ــ دمشق

يانصيب الوطن

قصة سميح عيسى

عمري خمس واربعون سنة .
احببت عملي .
احببت اسرتي
احببت كل البؤساء الحفاة العراة في وطني
سنوات العمر مضت كلها عذاب وحرمان وتنهدات ، وتساؤل وردي : « اغدا تشرق الشمس من جديد ، وينبثق الضياء في بيتي ، في بلدي، في كلّ مكـان ؟ » .
ابيضّ شعر راسي . انحنى ظهري . شاب الشعر في اذنيّ ... وشاخت الحبال الصوتية في حنجرتي .
ماذا انتظر ..؟
ما ازال احبّ اسرتي وعملي ووطني
آه يا وطني ... يا واحة الاحلام !
يداي مشققتان من نار الحديد والزجاج ، من ثلج كانون وفقري واملاقي .
وجهي خريفي أصفر ، يتحدى مكاتب دفن الموتى في كل مكان .
عيناي واسعتان ، غائرتان ، تحترقان ، ملؤهما حلم واحد اخير لم يحترق بعد .. يدحرج ليالي الثلجية العاصفة ، ويصلب فقري على جدران بيتي الطيني .. يسوّف مرض اطفالي وبؤسهم ، وينشره على اعمدة دخان موقد الحطب ، في ساعات الليل الجليدية .
أاربح الجائزة الكبرى بعد طول انتظار ؟!

أاحلم ؟ اني لا احلم .
ارى نفسي اخيرا في مركز التجمع الرئيسي ليانصيب الوطن .
ينقدني صاحبه مائة وعشرين الف ليرة سورية « الجائزة الكبرى » .
كياني ينوس ... يهتز من رأسي الى قدمي ... أصحو من الدوار ،
اتساءل : أصحيح ما أسمع وارى ؟
ثم أنتصب ، كشجرة حور على ساقية ماء عذبة .
عيناي ضبابيتان ... ورويدا رويدا تكبر الرؤية ، تصفو ، تتسع وتتفتح
زرقـة السماء .
الفرح يهد كياني .. يزرعني على الطرقات .. على شاطىء البحر ...
في حقول الورد والزهر . داخل عيادات الاطباء ، امام واجهات المطاعم
في رحاب المدارس والمعاهد والجامعات ، في الاسواق التجارية والشوارع
الرئيسية ، في قلب الدنيا . اركب سيارة اجرة خاصة .. لونها ابيض ..
نوافذها تفتح وتغلق بفعل شيطان رجيم ... تنطلق بي خارج أسوار الفقر
واليأس والتشاؤم .
أضع راحة كفي على خدي . أغني بعد زمان : آه يا عين ... آه ياليل ..
يا قمر !!
نسيمات باردة حلوة تعانقني ، تغازلني لاول مـرة ، فتدب الحياة في
وجنتيّ الشاحبتين ... وفي قلبي الذي غنى البارحة اغنية الرحيل .
هنا ... ايها الاخ .
انطلق من السيارة بسرعة جنونية
اعانق البنايات الشاهقة والواطئة والراقدين فيها كأهل الكهف .
اقبّل الاطفال الحفاة ، والشيوخ .
افتح ذراعيّ . اريد أن اقبض على الشمس لازرع أشعتها على الشبابيك
المهترئة والعفونة الخانقة ، وفي عظام الاولاد الكساحية ، وعيونهم الجافة
وقلوبهم الرطبـة .
أصرخ على باب البيت صرخة سجين هارب الى الحرية :
ـ ام رعد ... يا عاتكـة .. تعالي ... تعالي ..

أضمها الى صدري بقوة كل المقهورين الشائعين على الدروب ... اقبّلها. اقبلها بشوق كل العاشقين تحت عرائش العنب في الليالي القمرية ... وتصرخ القبلات على الشفاه ، وتستغيث طالبة النجدة وفكّ الالتحام ، والتحرر من الفرح القاتل المفاجيء .

« هل فقد أبو رعد عقله ؟! يا ساتر استر ... وامصيبتك يا أم رعد ! » .

هذي يدي عن مئة وعشرين الف ليرة سورية ، تصافحك بكل حرارة سبائك الماس والفضة والذهب ، المخزونة بدقة وإحكام في الصناديق الحديدية داخل قصور الأمراء والتجار والصيارفة في بلادي .

« يا ساتر ... استر ! انا في حلم أم في علم يا أم رعد ؟! » .

هيا ... اسرعي يا عاتكة . البسي ثوب عرسك من جديد . لا وقت الآن للكلام والبلوسة . ولّى عهد الأحلام . سنقتل الآن كل الويلات يا أم رعد .

سماء من الضحكات الحلوة تظللنا . عيون الناس تراقبنا . ويحار فيها الف سؤال وسؤال :

« ابو رعد يضحك .. ام رعد تغني .. ما الخبر ؟ أبو رعد عريس ... ام رعد عروسة ... أصحيح ربح الجائزة الكبرى ؟! انظروا اليهما ... ما شاء الله .. ولكن ... كيف حصل هذا ؟ لعنة الله على الفقر ... الفقر كفر ... الفقر قاتل ... الفقر جريمة ...! » .

نرتقي سلالم المؤسسات الاستهلاكية . ندخل المحلات التجارية . أسواق طال عهدنا بارتيادها .

البسة صوفية وحريرية ... من فضلك .

خضروات وفواكه ومربيات ... إذا امرت ..

لحوم واسماك ... كلاوي وبيض غنم ... فراريج ... يا اخ .

دفاتر ... اقلام ... كتب ... محابات ... قصص أطفال ... يا استاذ !

هـ ٣ ... شراب ... أدوية اخرى لإعادة الشباب ... إذا تكرمت ..

« إيــه ... سنوات ونحن على البرغل والحمص والبصل . سنوات

ونحن نتكىء على المرض ... ونستنجد السماء . الجوع يقتل كل الكلمات الحلوة على الشفاه ... والمرض يصلب كل افراح الطفولة والشباب في الأحداق والأعماق .
اليوم ... اليوم يا أم رعد ، ستصنعين بيديك الطاهرتين صحن تبولة ، وساصحو إليك .
ساشرب من ذاك الذي يسمونه الويسكي .. الدواء الشافي للروماتيزم والكولسترول والضغط .
سنمارس الحب تحت العريشة في ضوء القمر ، وستضحك عصافير الدوري الناعسة المراقدة على الأغصان لأول مرة ، وتطيّر برقية مباركة إلى السماء .
« لا بأس ... لا بأس ... الفرح لكل الناس ... الحب لكل الكائنات في كل زمان ومكان » .
لا ... لا تتجهمي ... لا تقنطي ... لا تتوهمي .
لا تقولي : لا أحسن صنع التبولة ، مجدرة الزيت تنتظرك مع فحلين من البصل السلموني .
يا الله ! عشش البرغل في مراوتي ، ونبت البصل في عيني .
طلع الناس الى القمر ، وسلمية لا تزال غارقة بالبصل ، وأنت يا أم رعد تحارين في صنع صحن تبوله .
إذن ماذا تقولين عندما أطالبك بالكبة الحلبية والصفيحة ، وفتة الدجاج والكوارع ؟.
لا بأس ... لا بأس ...
ولكن قلْ لي يا أبا رعد ... ماذا ستعمل ببقية المال ؟!
الا تعلمين حقا ؟! تظاهري بالغباء .
رعد سيكمل دراسته الجامعية ويصبح طبيبا
وهيام .. سآخذها إلى أحسن طبيب مختص بالكليتين في المدينة .
ستشفى من مرضها المزمن .
هند... ساشتري لها مسجلة وعشرة اشرطة كاسيت لفيروز، حبيبتنا..

أما فيصل وبيداء ... فسأحضر لهما النظارتين الطبيتين .
آه ... يا أم رعد ... ثلاث سنوات واعينهما تدمع ، تحترق
يا حبيبي ... ولكن لم تذكرني بشيء حتى الآن .
كيف ؟
لا ... لا ... سأحضر لك مكحلة أصلية من سوق الحميدية ، وأحمر شفاه وبودرة ، وقميص عراسي ، وزجاجة عطر ياسمين ... وشحاطة بريش .
« وامتزجت ضحكاتهما المنهكة في قلب الأمل الأخضر ... وانتشرت في العروق رائحة الحب » .
والآن ... قل لي يا أبا رعد ... ماذا ستشتري لنفسك ؟!
أنا ؟!
أنا يكفيني بدلة عمل جديدة - شغل أوربه - وكم خرطوشة سجائر ، من هذا المهرّب اللعين - ماربورو - يقال إن طعمه لذيذ .
اضحكي .. اضحكي يا أم رعد .
لا بأس ... سأقدم استقالتي من معمل الزجاج ... وأفتح دكاناً لبيع الفول والحمص وعرق السوس .
المستقبل - يا عاتكة - للفول والحمص - إذا بقيت الحال كما هي .
والبيت ؟!
حتماً ... سأشتري بيتاً من غرفتين ، من غرفتين فقط ... تسكن فيهما الشمس .
إيه ... من لا يملك بيتاً فوق هذه الأرض ، لا ارض له ولا وطن .
ومن يعشقه الفقر ... لا يعرف الضحكة والصمود ... ولا التحدي .
ومن لا يتعلم ... لا يعرف كيف يدافع عن حقوقه .
غطّ أبو رعد في دائرة أحلامه ، وقد أطبقت شفتاه على نهاية ضحكة حزينة باردة .
الشمس لا تزال تغني أغنيتها ما قبل الأخيرة على لوحة الغروب .
الأبناء والبنات تحلّقوا حول راديو عام ١٩٥٠ ، قعوداً فوق أرض الغرفة .

آذانهم مرهفة . عيونهم مصلوبة . انفاسهم ملتهبة . ينتظرون لحظة إذاعة نتائج سحب الإصدار الاستثنائي ليانصيب الوطن .

البطاقة في يد رعد . غيداء تكتب رقم البطاقة على راحة كفها . فيصل يلتحم برعد شاخصاً في رقم البطاقة . يقراه . يستظهره . يحفظه عن ظهر قلب : ٥٠٤٤٤ .

هند على يمين أمها ، وبيداء في حضن هيام تدندن لها بهدوء وحذر :

بيداء يا حلوة ... يا عروسه .

يا ام عيون المحروسه .

والشامه على خدّك زينه .

والضحكه ضحكة شموسه .

نامي .... يا حلوه يا عروسه .

والآن .... سيداتي سادتي .. قبل السحب الأخير على الجائزة الكبرى ، نقدّم لكم أغنية العندليب الأسمر « نار يا حبيبي نار » .

قدّم المذيع الأغنية ، وراح الابناء والبنات يحلمون ويحترقون على اجنحة الكلمات النارية المتتالية والاحلام الوردية .

زحفت الثواني ببطء شديد في دائرة الزمن كأنها ساعات نارية كاوية .

أبو رعد ما زال يفترش الارض ، ويتوسد وسادة القش المهترئة .

أم رعد ، يعبق وجهها بالدم والأمل . قلبها يدق دقات سريعة قلقة ، ويداها ملتصقتان بصدرها ، وتستنجد بالسماء متمتمة الادعية والتعاويذ .

هس ... هس ...

الآن ... الآن ... لقد انتهت الاغنية .

راحات الاكف ارتفعت إلى فوق . الكل يردد كلمة واحدة : يا رب ... يا رب !!

اسمعوا ... اسمعوا ... هس ... هس .

أيوه ... هات يا أخ .

٥٠ ألف و ... ابوه ... اربعمائة ... و ...

ضربت الاكف بعضها ببعض . الأصابع غرزت في الرؤوس الساخنة . الآهات تدحرجت في أرض الغرفة . العيون فقدت بريقها وتلونت خطوطاً بلون الدم . الأسنان عضت على الشفاه بقسوة . وتموجت في سقف الغرفة غيمات الأسى والحزن والأسف .

لعنة الله على اليانصيب ... وأهل اليانصيب

له ... له ... له .

قل ٤٤ بدلاً من ٤٣ .

يا الله شوها الحظ ! الفرق واحد فقط ... كفر ... والله كفر ..

صحا أبو رعد من غفوته . قال بصوت ضعيف :

ـ ماذا ؟! ماذا حصل .... حتماً مثل كل مرة ؟!

أجابت هيام وقد اختنقت بالدمع :

ـ لا ... لا ... السحب انتهى يا بابا . هل اقفل الراديو ؟!

ـ لعنة الله على الشيطان ... كنت قد سرحت ... كيف انتهى السحب ؟!

تلعثم رعد . ارتجفت شفتاه بابتسامة هزيلة . وقال متسائلا :

ـ بابا ... اذا كانت الارقام متطابقة كلها ما عدا الرقم الاول ... اي ٣ بدلا من ٤ ... ماذا نربح ؟!

جف حلق أبي رعد ، وتضاءلت قدرته على بلع لعابه ، وتلاشت من رأسه الصور والاحلام . مسح شفتيه بلسانه . قال بصوت كئيب :

ـ يا رعد ... نربح البقاء هكذا ، بلا شمس ، بلا احلام ، بلا بيت . في الفراغ يرسل نظرات عينين خبا فيهما كل بريق ، ويستنهض نفسا اطبق على رئتين خاملتين .

« هه ... ربما تشرق الشمس من جديد بعد أن تأكل الديدان عظامي » . ابعدت الأم نظراتها عن وجه ابي رعد ... وقد اغرورقت عيناها بالدموع ، وهمست في ضراعة :

ـ يا إلهي ... كنت أريد أن ألبس ثوب عرسي من جديد ... أجلس ولو مرة واحدة تحت العريشة ... وانا انظر في وجه القمر دون حياء... اتكىء على كتف زوجي دون آهات ... حكمتك يا رب !!
الشمس التي تتدحرج في الأعالي حمراء بلون الدم ساعة الغروب ، اشرقت في اليوم التالي ، صفراء باهتة دون دفء .
صيحات الباعة الجوالين .. صرخات اطفال الحي المشاكسين .. اغنيات الاذاعات العربية العاطفية والوطنية .. آهات وتنهدات العمال الذاهبين لاستنزاف قوت يومهم .. نداءات بائعي المازوت واليانصيب، تداخلت وتناغمت في فلك معزوفة الحياة اليومية التي لا تموت في بلاد الأحلام :
يا نصيب يا نصيب ..
بطاقة من يانصيب الوطن ... وتدفن الفقر وتفترش الفرح ..!!

قصائد الشاعر السوفييتي
اندريه فوزنسينسكي

نقلها عن الروسية
ابراهيم الجرادي

● ولد اندريه فوزنسينسكي في عام ١٩٣٣ . درس الرسم والهندسة المعمارية . يعتبر من أشهر الشعراء السوفييت . ومن أكثرهم تجديدا ، وفوزنسينسكي لا ينتمي لمدرسة ما ويخلط الشعر بالرسم . ويضمن مجموعاته ريبورتاجاته الصحفية .

● عضو اكاديميتي الفنون في بوسطن وباريس .

● من مجموعاته : ظل الصوت . الكمثرى المثلثة . نمنمات . قلب اخيل . العوالم المضادة . المبدعون . نظرة . خشب « الفولونسيل » السندباني . الاجراس ... الخ .

● تربى على يدي باسترناك . ويعتبر نفسه باعث تجارب العشرينات الشعرية . ومعه ابتدات مرحلة في الشعر السوفييتي ، مازالت تلاقي عداوة النقد التقليدي .

وعاء مايكل انجلو

يارب :
إنني جذعٌ منك ـ ليس إلا
فلماذا ، إذنْ ، أعطيتني للجموع ؟

يارب ، ما الذي فعلته بك ؟
ما الذي لم أفعله لك ؟

الموت في المسافة

إلى ن. ا. كوزيريف

لا تعشْ في المسافة ، عشْ في الزمنْ
فأنتَ التمنتَ على شجرٍ من ثوان
وامتلكْ ، أنت : ساعات هذي الحياة
ودعْ عنكَ غاباتها
وعش تحت ظل البيوت التي من دقائق
ودثّر كتف التي ترغب
لا في فرو
بل في تلك الثواني الثمينه
إنه ليس عصر التماثلْ !
لأن الدقائق عند الوداع قصيرهْ
لأن الفراق الأخير طويل . .
وأنتَ . .
هل كنت يوماً نعامه
لتطمر نفسك في هدأةٍ من زوالْ
من يمت بالمسافه
يعش في الزمن .

ليل

ما أكثر النجوم !
عديدة كالمكروبات
في الهواء . .

غويا

أنا — غويا !
فقأطائر الشر
هاوياً على الساح الأجرد عينيّ .
أنا — الفجيعة .
أنا — صوت الحرب ،
رماد المدن
فوق ثلوج عام الواحد والأربعين .
أنا — المجاعة .
أنا — حنجرة المرأة ذات الجسد اليقرع كالناقوس
فوق الساح العاري . . .
أنا — غويا !
آه ،
يا عناقيد الثأر !
لقد انطلقتُ كالرصاصة نحو الغرب
حمّلتُ رماداً

هذا الضيف اللا مدعو ،

وكالمسامير

دققتْ في سماء الشرف

نجوماً لا تخبو .

أنا غوبا .

ب.أ.*

أعطوا للطفلة شرارة .

شرارة لا حلوى .

شرارة الحسارة الأولمبية !

من الممكن ، إذنْ ، إضْرَام القلب

من الممكن — شويه .

من الممكن إيقاد الأرض — وإلى الشيطان —

بالنار !

فالبصيصُ ينسُ في السيجارة ،

والطفلة تضحك شزراً .

سطور

انا كلك ، أيها العصر . أنبح عند « تسوم(١) » النعسان

أشم رائحة الكو تشوم(٢) !

---

* هي الحروف الاولى من اسم الشاعرة السوفيتية المعروفة بيلا احمدولينا .

(١) المخزن المركزي في موسكو .

(٢) كلمة مركبة تمد مجال مجازها لتعطي دلالة ابعد . وقد رأى بعض النقاد فيها اشارة الى الصين . وبعضهم أكد دلالتها على الغزو الذي يدمر الثقافة والفكر كغزو المغول والتتار

وأسمع الدروع عبر الهذر
عن « الكومونات الحربية » .
أشم رائحة الكوتشوم ،
وأشم رائحة البول
على الدرر الفيومية في اللوفر
فيا أيها الناس
تيقظوا من محبوباتكم اليافعات ،
فأنا أشم رائحة الكوتشوم !
إسمعْ !
لقد بدأت . . وستعوي الأبواق .
لقد جروا لحم الكلب إلى المسلخ . .
والأخ ذو الأذنين المتدليتين .
تشبّ من هذا الخيل .
وأنا أشم رائحة الكو تشوم !
هل حقاً ، بأن الملاحين سيمضون غداً إلى المريخ
وبعد غد
يعودون إلى عصر الإقطاعية المسجية ؟
وهل حقاً . بأنهم سيرغمون شكسبير
على طلب العفو لجهله بـ « المذاهب » ؟
وهل حقاً ، بأنهم سيجرجرون سترافينسكي(1)
في الشوارع النباحه ؟

(1) ايغورسترافينسكي ، موسيقي روسي ، عاش أواخر حياته في أمريكا ومات فيها . عرف عنه تجديده في الموسيقى وخروجه على قواعدها مما جعل النقد التقليدي يهاجمه .

إنني أفكر .

هل الأكثرية على حق ؟

هل الفيضان في فلورنسا على حق .

وهو يحطم القصور . كما يُحطّم الجوز الإغريقي ؟

إلا أن العقل سينتصر لا العدد .

أنا أفكر ..

الحشد أم الواحد ؟

وما الأطول : القرن أم اللحظة .

تلك التي أدركها ما يكل انجلو ؟

لقد نفق القرن . واللحظة ما زالت تمتد .

وأفكر .

لا يمكن أن يكون الشعب « كوتشوم » .

الكو تشوميون — هم الأرباب .

والكو تشومية ليست أمة « لوسين » و « تسي باي — شي »

ثم . . ما علاقة لون البشرة في ذلك ؟

لقد عرفنا هم :

إنهم ذوو الشعر الأشقر .

الكو تشومية سلخت جلد الأحداث .

وشدّتها على الأباجورات .

الكو تشوميون — هم القياصرة والحكام

ظُلام الخيمة والبيت .

لقد استباح « غروزني(١) » الكوتشوم .

لكنه حكم كأبشع كو تشوم .

و ها هو الصخب الشوفيني يهدر في المذياع

كالمدق الخشبي .

وأنتم تقولون : « ثقافة" جماهيرية" »

أما أنا فأقول : إنه « كوتشوم » !

وذاك الذي يجرّ العلكة .

يختم « ببوطه » الأرض .

ويسحل إبنة فيتنام من شعرها

إنه الكو تشوم الجديد .

فهل حقاً . ستحترق باريس

كالفراشة فوق الموقد ؟

ما جدوى العصر التاريخي ، إذن

إن عدنا — من جديد — الى المشي على أربع ؟

. . .

أنظرُ . أنا العابر الليلي .

إلى حزمة القمر الدائرية .

وهي مغطاة بالألياف .

كي لا تبتل بالمطر الناعم .

وهكذا

---

(١) حاكم روسي مستبد . دموي ؛ قاس . عرف في التاريخ باسم « ايفان الرهيب » . وصل بمساندة الشعب الى الحكم وتحت تأثير وعوده الكثيرة .. ما لبث أن الغى ما وعد به بالدم والتسلط .

وخلل الرذاذ المطري
أرقب هذه الأرض المرتعشة
وهي تتلفع بروسيا .

ليلكة « موسكو ــ فارصوفيا »

الى ر. حمزاتوف(١)

١١ ــ ٢ ــ ٦١ .

الليلكة تودع .
ليلكة ٌ كالمتزلجة على الجليد .
ليلكة ٌ، كالكلب الروسي ،
تلعق رقبتي !
ليلكة ٌ خفاقة ٌ .
ليلكة ٌ ــ ملكة ٌ !
ليلكة ٌ تتأجج بالأستيلين(٢) !
ورسول حمزاتوف متجهم ٌ كالبيزون(٣) .
رسول حمزاتوف قال :
« لتنحدر » .

١٢ ــ ٣ ــ ٦١ .

رسول استحم .
رسول لا ينام .

---

(١) شاعر سوفييتي معروف . ترجم كتابه « داغستاني » الى العربية . وهو عضو مجلس السوفييت الاعلى .
(٢) من أنواع الغازات النفطية . وهو سريع الاشتعال ويستعمل للاضاءة أيضا .
(٣) من أنواع الثيران الامريكية .

وفي المقصورة ترتجف الليلكة كالمستحمة
اه ، كم هي هلعة !
لأن عجلات القطار تحتها ،
ليست كالتربة السوداء .
ولا شك ان التفتح في أيار « أكثر جمالاً » . .
شبيهتي أنت ،
أيتها السحر .
أيتها الليلكة ، الليلكة
الليلكة التي تشبه عبقرياً !
وحيدةٌ .
من بين الكل
تزهر بالسرعة الثالثة !
هناك مائة أيل .
وهي الوحيدة ظبي .
هناك مائة صفارة ،
وهي الوحيدة ناي
هناك مئة ليلكة .
وأنا أحب واحدة .

العناقيد الليلية تعوي بفظاظة
كمكبرات الصوت المصنوعة من « الميليخور(١) »

(١) من انواع الحديد الذي اشتهرت به المانيا . ويعتمد عليه في صنع الاجراس .

باللشيطان — الشجرة !
الكل يشكو من صداع نصفي
وكمائة تحية تقف الليلكة .

١٢ — ٢ — ٦١ .
الجمركي ارتجف : « حيةٌ ؟ وبأغصانها ؟ ! »
الجمركي تأوه :
نسي الميثاق .
آه :
حاسةٌ غريبةٌ — جاسةٌ سابعةٌ !
حول الكوكب ثرياتٌ خضرٌ
وبين القرى والنجوم
تصفر الليلكة الكاشفة !
وهي تسخر من التربة ،
العشب ،
والقانون .

P . S (١)
أقرأ البريد : « الليلكةُ ميتةٌ »

P . P . S
عبثاً !

اللعنة

ذكرى بابلو نيرودا
ها أنت ترقد في تشيلي .

(١) اختصار من اللاتينية وتعني « تعقيب على ما حدث » . « هامش » ...

كما لو كنت في مقبرة جماعية .
لقد قتلوا نيرودا !
وها هم القتلة يقتربون .
وفي أيديهم المنهكة باقات زهور اصطناعية .
لقد غادر العسكر محرابك .
وانتهى الاعتقال .
انتهت جولتك الرابعة .
تقتل الحرية – يموت الشاعر
بقتل الشاعر – تموت الحرية .

• • •

ترقد على ظهرك مغموراً بالورد
كما رقد لوركا يافعاً وقتيلا !
وماتيلد(١)
هذه الجميلة والمتعبة
لقد أحنتها على الجسد دموعها الثقيلة
فالطغاة لا يفهمون الشعراء
عندما يفهمونهم – يقتلونهم .
بابلو !
ياذا اللون الزيتوني والعينين الليلكيتين .
يا ما كنت تدعونا في أعياد ميلادك
الى ظهر المركب .
ويا ما كنا معاً على الطاولة

---

(١) زوجة بابلو نيرودا .

عندما اقترب الموت – افترقنا . . .
وتركناك وحيداً
لقد كنت تدعوني لألقي شعراً في الملاعب .
وفي كل الملاعب كان المعتقلون يصرخون !
قتلوا الشاعر ،
قتلوا الأسير العظيم . :
فيامجلجلي الرتاجات
أنتم .
يا أخوة نيرودا
علقوا على صدوركم الشارات السود
مثلما علقتم ، ذات يوم ، شارات الأنصار الارجوانية .
دقيقة صمت حداداً ؟
لقد استبدلوا المرثية والشاهدة
بدقيقة لعنة .
فعليك اللعنة يا عصابة « المافيا » العسكرية !
عليك اللعنة !
إن ما أنقذته « أليوش(١) » كان قليل القليل . . .
فعليك اللعنة يا أوهامي الديمقراطية !
وعليكم اللعنة يا من لا تهتمون بهذي الفوضى الدموية !
اللعنة !
اللعنة !
اللعنة عليكم !

---

(١) من الطائرات المدنية السوفييتية .

وعليكم اللعنة يا قاتلي الشعراء
بقوائم حسب الترتيب الأبجدي !
اللعنة !
اللعنة !
اللعنة عليكم !
اتركوني . .
سأتوجه نحو قبر نيرودا .
وسآخذ معي حفنة من تراب الأرض الروسية
أمكث قليلاً .
أمضغ حياتي والحنين
ثم أودع آخر شاعر قتلته الحرية .

حديث مع « كلمة التصدير »

ألكسندر(١) سرغيوفيتش
اسمحوا لي بأن أقدم نفسي .
« مايكوفسكي »

فلا ديمير فلاديمير وفتش(٢) ، اسمحوا لي بأن أقدم نفسي !
أنا أمارس بيولوجيا الشعر .
لكن ثمة أدواراً أكثر أبهة .
وثمة من يرغب أن يكون مرجل الموقد .
والشعراء ، عندنا ، غارقون بالعمل حتى ركبهم .
هذا مشغول بالحديقة .

(١) ألكسندر بوشكين .
(٢) فلاديمير مايكوفسكي .

وذاك باعداد التقرير

واخرون مثل النعامات يخفون رؤوسهم

لذا . .

فهم يفكرون بالمؤخرة وينظرون .

. . .

بين البليدين .

والمبهرجين ،

والنمامين

يبدو الشاعر مقيتاً ومضحكاً أحياناً

ما دام الملعب لا يطلبه ضحية مقدسة !

ونحن . . عندما نخرج إلى الملعب في « تومسك(١) »

أو إلى الملعب « الريفي » « لوجنيكي »

الذين يفهموننا هم الآتون فيما بعد ،

أولئك الذين يتطلعون إلى الآتي

خلل الشعر .

يا لهذا العصر الهائل !

إنهم يذهبون إلى الشعر ، كما يذهبون إلى حمام « شاركو » .

حتى أن أبطال قصيدة « سيئاً(٢) ! »

يطلبون أن يكتب عنهم « حسناً(٣) »

لقد غبتم

ومن يفهمونكم قرابة العشرة بالمائة .

---

(١) مدينة سوفييتية .

(٢) (٣) قصيدتان مشهورتان لمايكوفسكي .

وبقي آسييف وباسترناك
لكننا لن نترك الساح مهما تأملوا .
وسنظل نعارك من أجل الفتى .

• • •

كم أحنُّ الى ولد شعري
من طراز « آن(١) » و « بونيغ ٧٠٧ » . . .

• • •

لقد علمنا نصف روسيا الصغير .
أعطني « سالا في – راز بونيك(٢) » واحداً . . !
وعندما تتحقق هذه الحادثة السعيدة .
سأبرق لكم . وأنا أقرض نتوء أظافري :
فلاديمير فلاديميروفتش
اسمحوا لي أن أقدم نفسي :
فوزنسينسكي .

حزيران – ٦٨

طيور البجع ، طيور البجع ، طيور البجع . . .
إلى الشمال .
إلى الشمال .
إلى الشمال .
كينيدي . . كينيدي . . كينيدي . .
أسقطوه . .

---

(١) من الطائرات السوفيتية .
(٢) اسطورة روسية تتحدث عن « البلبل – قاطع الطريق » الذي اذا غرد اسكت كل الاصوات بقوة صوته وجماله .

من الممكن ، انني لا أفهم بعضاً مما في
السياسة الغربية ؟
لكنني أفهم الدم المنسكب
من الخدود العاجزة !
مدلل جمهور التلفزيون
في سيارات الحداد الفارهة . .
بالرصاص .
بالرصاص .
بالرصاص .
بالرصاص يتناقش المسعورون !
كم لعب على حاجبيه
والتصق القمر . .
لقد ظنوها — للدعاية
فاستحالت — دماً .
لن يُحمى نداء القادة والفنانين ،
وهم يسقطون مباشرة أمام الطاقات
ومن شاشات التلفزيونات ! ! !
آخ .
كم نحن جذور شجر التفاح .
المنزوعة من حدائقها ،
والملقاة على بلكون الطابق الثلاثين !
شجر التفاح ،
شجر التفاح ،
شجر التفاح ،
إلى الشيطان !
شجر تفاح ناطحات السحاب
إنه ليس إلا شواهد للقبور .

★ ★ ★